رولان بارت

ROLAND BARTHES

ترجمة: د. منذر عياشي

غرفة التظهير

حاشية على التصوير

دراسات فنية

دار نينوى
للدراسات والنشر والتوزيع

غرفة التظهير

حاشية على التصوير

عنوان الكتـــاب: **غرفة التظهير - حاشية على التصوير**

اســـم المؤلـــف: **رولان بارت**

اســـم المترجـم: **د. منذر عياشي**

الموضـــــوع: **نقد فني**

عدد الصفحات: **134 ص**

القيـــــاس: **14.5 × 21.5 سم**

الطبعـة الأولى: **1000 / 2017 م - 1438 هـ**

ISBN: 978-9933-536-97-8

دار نينوى

للدراسات والنشر والتوزيع

سورية . دمشق . ص ب **4650**

تلفاكس: **+963 11 2314511**

هاتـــف: **+963 11 2326985**

E-mail: info@ninawa.org
ninawa@scs-net.org
www.ninawa.org


دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع


Ayman ghazaly

العمليات الفنية:

التنضيد والتدقيق والإخراج والطباعة - القسم الفني: دار نينوى

رولان بارت

غرفة التظهير

حاشية على التصوير

ترجمة: د. منذر عياشي

Le chamber Claire

Roland Barthes

Editions d'Étoile, Galimard.

Seuil.

1980

الفهرس

- I -

- I -

خصوصية الصورة

- ١ -

ذات يوم، منذ زمن بعيد، وقعت على صورة من صور الأخ الأخير لنابليون، إنه جيروم (١٨٥٢).

قلت لنفسي، حينئذ، ولم أتخلص منها بعد: «لقد رأيت العينين اللتين رأتا الإمبراطور». وقد كنت أتكلم أحياناً عن هذه الدهشة، ولكن بما أن أحداً لم يشاركني فيها كما يبدو، كما أن أحداً لم يفهمها (والحياة صُنعت من لحظات الوحدة الصغيرة)، فقد نسيتها. غير أن اهتمامي بالتصوير، أخذ مساراً ثقافياً أكبر. ولقد أعلنت أن الصورة لن تكون أبداً ضد السينما. ومع ذلك لم أستطع أن أفصل بينهما. وكانت هذه القضية قضية ملحاحة. وأما ما كان يأسرني في الصورة، فهي رغبة «كينونية».

ولذا، أردت، بأي ثمن كان، أن أعرف ما كانته «في ذاتها»، وبأي سمة جوهرية تتميز من بين مجموع الصور.

وكانت هذه الرغبة تريد أن تقول إنه في العرق، وخارج البدهيات الآتية من التقانة، من الاستعمال، ورغم اتساعها المعاصر الرائع، بأنني لم أكن أكيداً أن الصورة كانت موجودة، وأنها كانت تستحوذ على «عبقريتها» الخاصة.

الصورة غير قابلة للتصنيف

- ٢ -

من يستطيع أن يقودني؟

منذ الخطوة الأولى، خطوة التصنيف (التصنيف واجب، وكذلك العينات، هذا إذا أردنا أن نقيم مدونة) والصورة تتهرب. وبالفعل، فإن التوزيع الذي نخضعها له، إما أن يكون تجريبياً (مهنيون/ هواة)، أو بلاغياً (مناظر طبيعية / أشياء / رسوم شخصية / لوحات عارية)، أ، جمالية (واقعية / رسوم واقعية). إنها تعد على كل حال خارج الشيء، وليست على علاقة مع جوهره، وهي (لو وجدت) لن تكون سوى الجديد الذي تمثل قدومه؛ والسبب هو أن هذه التصنيفات يمكنها أن تطبق على أشكال أخرى، قديمة، من أشكال التمثيل. وقد يقال إن الصورة لا تصنف. وإذا كان هذا هكذا، فإني أسأل نفسي والحال كذلك، إلى أي شيء يمكن إرجاع هذه الفوضى.

وجدت أول ما وجدت ما يلي: إن ما تعيد الصورة إنتاجه إلى ما لانهاية، لم يحدث سوى مرة واحدة، فهي تكرر آلياً ما لم يعد بإمكانه أبداً أن يكرر نفسه وجودياً. ذلك لأن الحدث فيها لا يتخطى أبداً نحو شيء آخر. ثم إنها تجلب دائماً المدونة التي أحتاجها إلى الجسم الذي أراه. وإنها تمثل الخاص المطلق، والاحتمال الأعلى (هذه الصورة وليس الصورة) بتعبيره الذي لا يخفى. والبوذية تقول sunya، الفراغ، عندما تشير إلى الواقع. وأفضل من هذا قولها: TaThaTa، أي حدث أن تتعين الكينونة في هذا، وأن تكون

هكـذا، وأن تكـون ذاك. فكلمـة TaT تعنـي في اللغـة السنـسكريته ذلـك، وتجعلنا نفكر بالطفل الصغير الذي يشير بالإصبع إلى شيء ما، ويقـول: تـا، دا، ها. وقد يوجد التصوير على الدوام، في نهاية هذه الحركة.

إنه يقول: هذا هو هذا، وهذا هو ذاك، ولكنه لا يقول شيئاً آخر. فالصورة لا يمكنها أن تتحول (وأن تقال) فلسفياً، ذلك لأنهـا مكتظـة دائـماً بـالاحتمال الذي يمثل الغلاف الشفاف والخفيف. فإذا ما أظهرت صورك لشخص ما، فإنه سيخرج لك صورة مباشرة: «انظر، هنا، هذا أخي، وانظر هنـاك، هـذا أنا عندما كنت طفلاً»، إلى آخره. وهكذا، فإن التـصوير لم يكـن قـط سـوى أغنية متتالية من الفعل «انظروا»، ومن الفعل «يـرى»، ومـن اسـم الإشـارة «هو ذا». إنها تشير بالإصبع إلى شيء ما مواجهه، وإنها لا تـستطيع أن تخـرج عن هذه اللغة الإشارية المحضة. ولهذا، ما دام الحديث عن الـصورة مباحـاً، فإنه يبدو لي مهماً الكلام عن التصوير.

لا تتميز الصورة فعلاً من مرجعها (مما تمثله)، أ، إنها لا تتميز على الأقـل مباشرة بالنسبة إلى كل الناس (وهذا ما تفعله أي صورة أخرى، يربكها منذ البداية وضعية الشكل الذي يظهر الموضوع فيه): إن رؤية الـدال الـصوري ليس أمراً مستحيلاً (فالمهنيون يفعلون ذلك)، ولكن هذا يتطلب فعـلاً ثانيـاً من أفعال المعرفة أو من التفكير. إن التصوير بطبيعته (يجب طلبـاً للـسهولة قبول هذه الكونية، التي لا تحيل بالنسبة إلى اللحظة الآنية إلى تكرار المحتمل الذي لا يدركه اللغوي) يمتلك شيئاً من الحشو الزائد: فغليون الدخان فيها هو الغليون دائماً، وهو أمر غير قابل للتعامل معـه. ولقـد يقـال إن الـصورة تحمل دائمة مرجعها معها. وبذا، يكون كلاهمـا مـصاباً بالـسكون العـشقي نفسه أو بالسكون الجنائزي، وذلك في قلب العالم المتحـرك: إنهـما ملتـصقان

الواحد مع الآخر، عضواً عضواً، كما هي حال المحكوم عليه المقيد بجثة كنوع من أنواع التعذيب. أو إنهما يشبهان زوجاً من الأسماك (أسماك القرش، كما كان ميشليه يقول على ما أظن)، يسبحان معاً، وكأنهما متحدان في جماع خالد. وهكذا، فإن التصوير ينتمي إلى هذا الصنف من الأشياء - الصحف، والتي لا يمكن فصل الصفحتين من دون تدميرهما: الزجاج في النافذة، المشهد الطبيعي، وأيضاً لِمَ لا: الخير والشر، الرغبة وموضوعها: هذه ثنائية نستطيع أن نتصورها، ولكن لا يمكننا جلبها (ما أزال لا أعرف أن من هذا العناد من المرجع أن يكون دائماً هنا، سوف ينبثق الجوهر الذي أبحث عنه).

تقود هذه القدرية (ليس بالصورة من غير شيء، أو شخص) إلى فوضى عارمة من الأشياء - من كل أشياء العالم: لماذا نختار أن (نصور) هذا الشيء، وهذه اللحظة، وليس هذا الشيء الآخر؟ إن التصوير عمل غير قابل للتصنيف، لأنه لا يوجد سبب لوسم هذه الحادثة أو تلك. ولعله يريد أن يصنع من نفسه شيئاً ذا بال، وعظيم الوثوقية، والنبل، شيئاً يشبه العلامة، وهذا ما يسمح له بالنفاذ إلى وجاهة اللغة. ولكن لكي توجد علامة، يجب أن يوجد وسم. ولما كانت الصور تفتقد إلى مبدأ الوسم، فإنها تكون علامات غير واضحة جيداً. وبهذا، فإنها تشبه الحليب المتخثر. ومهما تعطي الصورة للرؤية، ومهما كانت طريقتها، فإنها تكون على الدوام غير مرئية: ما نراه ليس هو الصورة.

باختصار، إن المرجع يلتصق. ولقد يضع هذا الالتصاق الفريد صعوبة كبرى إزاء الالتصاق مع الصورة. وإن الكتب التي تعالج هذا الموضوع، أقل بكثير من الكتب التي تعالج فناً آخر. وما كان ذلك كذلك إلا لأنها

ضحية هذه الصعوبة. وإذا دققنا النظر، فسنجد أن بعضها تقني. وإنها لكي «ترى» الدال التصويري، فهي مضطرة أن تتطابق معه إلى حد كبير. أما الكتب الأخرى، فهي في التاريخ أو في علم الاجتماع. ولكي تلاحظ هذه الكتب الظاهرة الإجمالية للتصوير، فهي مضطرة أن تتطابق معها من بعيد. ولقد لاحظت بانزعاج صوراً تتهمني، صور تثير اللذة فيَّ أو الانفعال. فماذا علي أن أفعل بقواعد تركيب المشهد التصويري، أو، من الجهة الأخرى، ماذا علي أن أفعل بالتصوير بوصفه طقساً عائلياً؟ وفي كل مرة أقرأ شيئاً ما عن التصوير، فإني أفكر بتلك الصورة التي أحب، وهذا ما يجعلني أغضب. والسبب لأني لا أرى إلا المرجع، والشيء المرغوب فيه، والجسد العزيز. ولكن ثمة صوت لجوج (إنه صوت العلم)، يقول لي، حينئذ، بلهجة قاسية: «عد إلى التصوير. إن ما تراه هنا ويجعلك تبتسم، يدخل في قائمة تصوير الهواة، وهي قائمة عالجتها مجموعة من علماء الاجتماع: إنها ليست شيئاً آخر غير أثر القواعد الاجتماعية للاندماج، وهي قواعد مخصصة لإعادة الاعتبار للعائلة، إلى آخره». ومع ذلك، فقد ثابرت. وثمة صوت آخر، أكثر قوة، كان يدفعني كي أنكر التعليقات الاجتماعية. ولقد أردت أن أكون، إزاء بعض الصور، وحشياً، ومن دون ثقافة. ولقد مضيت على هذا النحو، من دون أن أجرؤ على اختزال صور العالم التي لا تحصى، كما لم أجرؤ على أن أمتد ببعض صوري على التصوير كله. وباختصار، فلقد وجدتني في طريق مسدود، وإذا جاز لي أن أقول، لقد وجدتني وحيداً «علمياً» ومجرداً.

الانفعال بوصفه نقطة انطلاق

- ٣ -

قلت لنفسي حينئذ، إن هذه الفوضى وهذا المأزق، اللذين تظهرهما رغبة الكتابة عن التصوير، يعكسان نوعاً من الراحة التي عرفتها دائماً. وهي أن أكون موضوعاً متأرجحاً بين لغتين، الأولى تعبيرية، والثانية نقدية. ويدخل في قلب هذه اللغة الأخيرة عدد من الخطابات، منها خطابات علم الاجتماع، والسيمياء، والتحليل النفسي - ولكن لعدم الرضا، الذي وجدت نفسي فيه، عن هذه الخطابات وتلك الأخرى، فإني أشهد على الشيء الوحيد الأكيد والذي كان فيَّ (مهما كان ساذجاً): إنه المقاومة العنيفة لكل نسق اختزالي. وما كان ذلك إلا لأني في كل مرة كنت ألجأ فيها إليها، كنت أحس بلغة متماسكة، وتميل نحو الاختزال والتبكيت. وحينئذ، كنت أغادرها بهدوء، وأبحث في مكان آخر. وصرت أسلك في الكلام أسلوباً آخر. ووجدت أنه لمن الأفضل، ولمرة حاسمة، أن أقلب احتجاجي على الفرادة إلى حجة، وأن أجعل من «سيادة الأنا العتيقة» (كما قال نيتشه)، مبدأ كشفياً. ولقد قررت، إذاً، أن أتخذ بعض الصور منطلقاً لبحثي، أي تلك الصور التي كنت متأكداً أنها وجدت من أجلي. وهذا لا علاقة له بالمدونة: إنما هي بعض الأجساد فقط. وفي هذا النقاش المتفق عليه بين الذاتية والعلم، جئت إلى هذه الفكرة الغريبة: لماذا لا يوجد، على نحو من الأنحاء، علم جديد لكل شيء من الأشياء؟ علم متفرد (وليس علماً كونياً)؟ ولقد قبلت، أن أجعل من نفسي وسيطاً لكل التصوير: سأحاول أن أصوغ، انطلاقاً من بعض الحركات الشخصية، السمة الأساسية، والكونية والتي من دونها لا يوجد تصوير.

المصور، الشهود، المشاهد

- ٤ -

ها أنا، إذاً، أنا نفسي قياس «المعرفة» التصويرية. فماذا يعرف جسدي عن التصوير؟ لقد لاحظت أنه يمكن للصورة أن تكون موضوعاً لثلاث ممارسات (أو ثلاثة انفعالات، أو ثلاثة مقاصد): افعل، تحمل، انظر. أما الفاعل، فهو المصور، وأما المشاهد، فهو نحن جميعاً الذين ننقب في الجرائد، والكتب، وألبومات الصور، وفي السجلات، وفي مجموعات الصور. ويعد هذا أو ذاك المُصَوَّر هدفاً، ومرجعاً، ونوعاً من الطيف الصغير، وهالة يسقطها الشيء المصوَّر، والذي أسميه، عن طيب خاطر، طيف التصوير. وذلك لأن هذه الكلمة، تحتفظ من خلال جذرها بعلاقة مع المشهد. وإنها لتضيف إليه ذلك الشيء الرهيب إلى حد ما والموجود في التصوير كله: العودة من الموت.

لقد أُقفلت عليَّ واحدة من هذه الممارسات، وما كان عليَّ أن أسائلها، فأنا لست مصوراً، ولا حتى هاوياً. وإنني لأكون غير صبور بالنسبة إلى هذا؛ إذ يجب عليَّ أن أرى فوراً ما أنتجته (Polaroid ؟ إنه مسلٍ، ولكنه مخيب، إلا إذا تدخل مصور كبير). وإني لأستطيع أن أفترض أن انفعال الفاعل (وتبعاً لذلك أن جوهر التصوير بالنسبة إلى المصور) يرتبط ارتباطاً ما مع «الثقب الصغير» الذي ينظر من خلاله، ويحدد، ويؤطر، ويضع في المنظور ما يرى أن «يستحوذ عليه» (أن يباغته). ويقف التصوير تقنياً على منعطف إجراءين متميزين من بعضهما تماماً: أحدهما يتبع النظام الكيميائي: إنه فعل الضوء في

بعض الماهيات. وأما الآخر، فيتبع النظام المادي: إنه تشكيل الصورة من خلال جهاز بصري. ويبدو لي أن تصوير المشاهد يتنزل جوهرياً، إذا أمكن القول، من الكشف الكيميائي عن الشيء (الذي أتلقى إشعاعه على آخره). كما يبدو لي أن تصوير الفاعل كان مرتبطاً، على العكس من ذلك، بالرؤية التي يقطعها ثقب الحجرة المظلمة لآلة التصوير. ولكن لا أستطيع الكلام عن هذا الانفعال (أو عن هذا الجوهر)، لأني لم أعرفه قط. وكذلك، فإني لا أستطيع أن أنضم إلى زمرة أولئك الذين (وهم الأكثرية) يتعاملون مع الصورة من منظور المصور. ولم يكن في حوزتي سوى تجربتين: تجربة الذات الناظرة، وتجربة الذات المنظور إليها.

الشخص المُصوَّر

- ٥ -

يحصل أن أكون منظوراً إليه من غير أن أعرف. وعن هذا أيضاً، لا أستطيع أن أتكلم. والسبب، لأنني قررت أن أتخذ وعي انفعالي مرشداً. ولكن في معظم الأحيان (وبكامل رغبتي في كثير من الأحيان)، صوِّرت وأنا أعرف ذلك. وما دام الأمر كذلك، فإني ما إن أشعر أن العدسة تنظر إليَّ، حتى يتغير كل شيء: إني أتهيأ لكي أقف أمام آلة التصوير، وإني لأصنع من نفسي، في اللحظة عينها، جسداً آخر، وإني لأتحول مسبقاً إلى صورة. وهذا التحول هو تحول نشط: إني أحس أن التصوير يخلق جسدي، أو أحس أنه يميته، وذلك تبعاً للذته (وأضرب مثلاً عن هذه السلطة القاتلة: لقد دفع بعض من ينتمون إلى الكومونات حياتهم إرضاء للذات في الوقوف أمام المتاريس لأخذ صورة. وإنهم عندما هُزموا، عرفتهم الشرطة، فأُعدموا جميعاً، على وجه التقريب، رمياً بالرصاص).

حين أقف أمام عدسة آلة التصوير (أريد أن أقول: أنا أعرف أني واقف، وإنْ مؤقتاً)، فأنا لا أخاطر كثيراً (على الأقل بالنسبة إلى الساعة). وإني من غير شك أستمد وجودي من المصور تحويلياً. ورغم أن هذه التبعية تبعية متخيلة (ومن المتخيل الأكثر تجريداً)، فإني أعيشها بقلق غير مؤكد توالده: ثمة صورة - صورتي - ستلد: هل سألد من شخص سمج، أم سألد من «شخص ظريف»؟ أتمنى لو أستطيع أن «أخرج» فوق الورق كما فوق لوحة كلاسيكية، مكسوة بسمة نبيلة، متأملاً، ذكياً، إلى آخره:

وباختصار، أتمنى لو أن (لوتيتيان) كان قد رسمني، أو لو أن (كوييه) قد جعلني رسماً! ولكن ما أريد أن أمسك به، هو نسيج أخلاقي رقيق، وليس محاكاة، وبما أن التصوير قليل الحساسية، باستثناء كبار رسامي البورتريه، فأنا لا أعرف كيف أهيمن من الداخل على جلدي. ولذا، أقرر أن أترك بسمة تعوم فوق شفتي وفي عيني، وأريدها أن تكون «بلا معالم»، بحيث أعطي للقراءة صفات طبيعتي، والوعي الطريف الذي أملكه عن كل طقس التصوير في الوقت نفسه: إني أعير نفسي للعب الاجتماعي. فأنا أقف أمام آلة التصوير، أعرف هذا، ولا أريد إلا أن تعرفوه. ولكن هذه الإضافة في الرسالة، يجب ألا تغير شيئاً (ولكي أكون صادقاً، فهذا مستحيل) من الجوهر الثمين لذاتي، أي ما أنا عليه خارج كل رسم. وإني لأريد في النتيجة أن تكون صورتي متحركة، ومهتزة بين ألف صورة متغيرة، رغم المواقف، والأعمار. وأريدها أن تتطابق دائماً مع «ذاتي» (العميقة، كما نعرف ذلك). ولكن ما يجب قوله هو على العكس من هذا: إنه «أنا» الذي لم يتطابق أبداً مع صورتي. والسبب لأن الصورة هي الثقيلة، والثابتة، والعنيدة (ولهذا، فإن المجتمع يستند إليها). وأما أنا، فأبدو خفيفاً، ومنقسماً، ومشتتاً، وإني لأشبه لعبة رقاص الضغط، فلا أثبت في مكان وأظل مهتاجاً في إنائي: آه، ولو أن التصوير يستطيع أن يعطيني جسداً محايداً، تشريحياً، جسداً لا يعني شيئاً! للأسف، محكوم علي بالتصوير، وهو يعتقد أنه يحسن صنعاً، ومحكوم علي أن أمتلك سحنة على الدوام: لم يجد جسدي قط درجة الصفر، ولا يوجد أحد يعطيه إياها (ربما أمي وحدها؟ والسبب ليس لأن عدم الاهتمام هو الذي ينزع ثقل الصورة - فكل ما نحتاجه هو صورة «موضوعية»، من النوع الضوئي، وذلك

لكي تجعل منك فرداً جنائياً، تتعقبك الشرطة - ولكن الذي ينزعه هو الحب، الحب الأقصى).

أن يرى المرء ذاته بذاته (غير ما يراها في المرآة)، وذلك على سلم التاريخ، فهذا فعل حديث. ولقد كان للوحة الشخصية، الملونة، والمرسومة أو المنمنمة مُلْكية محدودة، وذلك إلى أن انتشر التصوير، بالإضافة إلى أنها كانت مصممة للإعلان عن مكانة اقتصادية واجتماعية. وعلى كل حال، فإن اللوحة الشخصية الملونة، مهما شابهت الأصل (وهذا ما أسعى لكي أثبته) لا تعد تصويراً. وإنه لما يثير الفضول ألا نكون قد فكرنا باضطراب (الحضارة)، وما يحمله إليها هذا الفكر الجديد. ولذا، فإني أريد تاريخاً للنظرات. وما كان ذلك كذلك، إلا لأن التصوير يمثل حضورَ ذاتي بوصفي آخر: إنه انقسام ملتو للوعي بالهوية. وثمة ما يثير الفضول أكثر: إن البشر، قبل التصوير، تكلموا أكثر عن الرؤية المزدوجة. وبهذا تم التقريب بين رؤية الذات التي تموضع جسدها الخاص خارج ذاتها (h autoscopie) وبين الهلوسة. ولقد ظلت هذه الرؤية قروناً تمثل موضوعاً أسطورياً كبيراً. ولكننا اليوم، كأننا نكبت الجنون العميق للصورة: إنها لا تذكر بإرثها الأسطوري إلا من خلال الانزعاج الخفيف الذي يصيبني عندما أنظر إلى نفسي فوق ورقة.

يعد هذا الاضطراب في العمق اضطراباً في حق الملكية. ولقد أفصح القانون عن هذا بطريقته: لمن تنتمي الصورة؟ هل إلى الذات (المصوَّرة)؟ أم هي تنتمي إلى المصوِّر؟ أليس المشهد الطبيعي نفسه هو نوع من الدَّين يعود إلى مالك الأرض؟ يبدو أن هناك عدداً لا يحصى من الدعاوى التي عبرت عن عدم اليقين لدى مجتمع كان الكائن فيه مؤسَّساً على الملكية. لقد حول

التصوير الذات إلى موضوع، بل إنه، إذا جاز القول، قد حول الذات إلى موضوع مُتحفيّ. ففي عام (١٨٤٠)، كان يجب، من أجل أخذ صورة شخصية، إلزام الشخص على الوقوف زمناً طويلاً تحت لوح زجاجي في شمس الظهيرة. أن يصبح المرء موضوعاً، فهذا يسبب من الألم ما تسببه عملية جراحية. ولقد تم، حينئذ، اختراع آلة، أعطوها اسم مسند الرأس، وهو نوع جهاز التبديل، لا تراه العدسة، يسند الجسد ويثبته في انتقاله إلى السكون. ولقد كان مسند الرأس هذا، يمثل قاعدة التمثال الذي سأصبحه، كما كان يمثل مسند جوهري المتخيل.

تعد الصورة الشخصية حقلاً مغلقاً بالقوة، تتقاطع فيه أربعة متخيلات، وتتصارع، ويشوّه بعضها بعضاً، وإنني أكون أمام العدسة في وقت واحد: ذلك الذي أعتقده، وذلك الذي أريد أن يُعتقد به، وذلك الذي يعتقده المصوِّر، وذلك الذي يستخدم لكي يبرز فنه. وبكلمة أخرى، ثمة فعل غريب: إني لا أكف عن محاكاة نفسي. ولهذا، ففي كل مرة أتَصور فيها (أو أترك فيها نفسي كي تتصور)، يمسني لا محالة إحساس بعدم الأصالة، كما يمسني أحياناً إحساس بالغش (وهذا يشبه ما يمكن للكوابيس أن تحدثه). ويمثل التصوير، تخيلياً (ذلك الذي أقصده) هذه اللحظة الدقيقة جداً؛ حيث، والحق يقال، لا أكون ذاتاً ولا موضوعاً، بل أكون بالأحرى ذاتاً تحس بأنها أصبحت موضوعاً: إنني أعيش تجربة مصغرة للموت (أو أكون قاب قوسين منه): إني أصبح طيفاً بالفعل. إن المصور يعرف هذا جيداً، وهو نفسه يخاف (حتى وإن كان من أجل أسباب تجارية) من هذا الموت الذي ستحنطني فيه حركته. ولا شيء سيكون أكثر طرافة (إذا لم نكن الضحية السلبية، وواقية الصدر كما كان ساد يقول) من تقليص وجوه

المصورين لكي «تبدو حية»: أفكار فقيرة: إنهم يجعلونني أجلس أمام ريشي، وإنهم يجعلونني أخرج («الخارج» أكثر حيوية من «الداخل»)، ثم إنهم يجعلونني أقف أمام درج لأن مجموعة من الأطفال تقف ورائي، لقد شاهدوا مقعداً (أي خط هذا)، ومباشرة أجلسوني فوقه. إننا نظن أن المصور، لذعره، يجب عليه أن يبذل جهداً كبيراً لكي لا يكون التصوير هو الموت. ولكن لأني أصبحت موضوعاً، فإني لم أعد أناضل. وإني لأحس أنه يجب إيقاظي بقسوة من هذا الحلم، لأن ما يفعله المجتمع بصورتي، وما يقرأ فيها، لا أعرفه (على كل حال، يوجد قراء كثيرون للوجه ذاته). ولكن عندما أكتشفني على هذا المنتج لهذه العملية، وما أراه، هو أني أصبحت صورة تماماً، أي أصبحت الموت عينه. وأما الآخرون - الآخر - فإنهم ينزعون ملكيتي عن نفسي، ويصنعون مني بوحشية شيئاً، ويحتجزونني تحت رحمتهم، أسير تصرفهم، مصفوفاً في سجل، ومهيئاً لكل زيف حاذق: صورتني ذات يوم مصورة رائعة. وقد اعتقدت أني أقرأ في هذه الصورة حزن حداء حديث: ولمرة واحدة أعادني التصوير إلى ذاتي. ولكنني عثرت، بعد فترة، على هذه الصورة نفسها منشورة على نشرة هجائية. وهكذا، لم يبق مني، عن طريق السحب الصناعي، سوى وجه رهيب مبدد لداخلي، ومشؤوم، ومتجهم. وإنه ليشبه الصورة التي أراد مؤلفو الكتاب أن يعطوها للغتي (ليست «الحياة الخاصة» شيئاً آخر غير هذه المنطقة من المكان، ومن الزمان، حيث لست صورة، ولا موضوعاً. إلا أنه من حقي السياسي أن أكون ذاتاً يجب الدفاع عنها).

إن الذي أهدف إليه في العمق، وفي الصورة التي تؤخذ لي (القصد الذي أنظر من خلاله إليها)، هو الموت: إن الموت هو جوهر هذه الصورة. وإن

الشيء الوحيد - وهذا أمر غريب أيضاً - الذي أتحمله، وأحبه، وآلفه عندما يصورونني، هو صوت آلة التصوير. وبالنسبة إليَّ، فإن عضو المصور ليس العين (إنها ترعبني)، ولكنها الإصبع: إنه مرتبط بمفتاح العدسة، وبالانزلاق المعدني للصفائح (وذلك عندما تتصرف الآلة هكذا أيضاً). أحب هذه الأصوات حباً شهوانياً تقريباً، تماماً كما لو أن الأصوات الآتية من التصوير، كانت هذا عينه - وهذا فقط - هو ما تتعلق به رغبتي، كاسرةً باصطكاكها القصير الغطاء الميت للهيئة التي تُتخذ عند التصوير. وبالنسبة إليَّ، فإن ضوضاء الزمن ليست حزينة: أحب الأجراس، وأحب الساعات الجدارية، وساعات اليد - وإني لأذكر أن المواد التصويرية من حيث الأصل، تعد جزءاً من تقنيات صناعة الأثاث ومن أواليات الدقة: كانت آلات التصوير ساعات جدارية للرؤية، وربما كان في داخلي شخص قديم جداً، ما يزال يسمع في آلة التصوير الصوت الحي في خشب آلة التصوير.

المشاهد: فوضوية الأذواق

- ٦ -

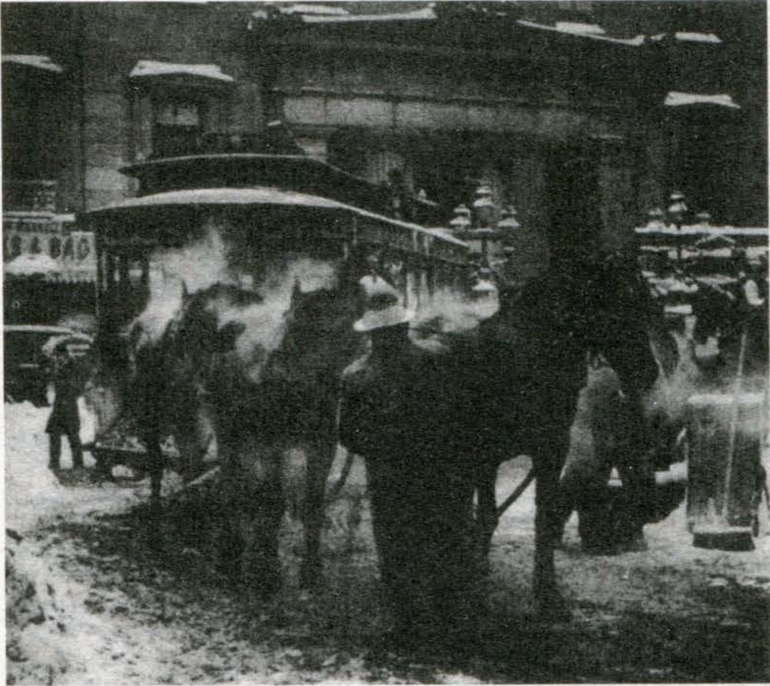
الفوضى التي لمستها، منذ الخطوة الأولى في التصوير، وكذلك كل الممارسات وكل الموضوعات المختلطة، قد وجدتها ثانية في صور المشاهد الذي كنته، والذي أريد الآن أن أسائله.

أما الصور، فإني أراها في كل مكان، وذلك ككل واحد فينا، اليوم. إنها تأتي من العالم إليَّ، من غير أن أطلب منه. وإنها ليست سوى صور، تتمثل طريقة ظهورها على نحو عشوائي. ومع ذلك، فمن بين الصور التي تم اختيارها، وتقييمها، وتثمينها، وجمعها في سجلات أو في مجلات، ومرت بمصفاة الثقافة، تبينت أن بعضها يثير فيَّ ابتهاجاً رقيقاً. وكأن هذه الصور تحيل إلى مركز صامت، منفعة جنسية أو منفعة ممزَّقة، مخبوءة في داخلي (مهما كان الموضوع في ظاهره حكيماً)، بينما، على العكس من هذا، لا تثير صور أخرى اهتمامي لشدة ما أراها تتكاثر تكاثر الأعشاب الضارة. ولقد كنت أشعر إزاءها، بنوع من الاشمئزاز، بل الغضب: ثمة لحظات أحتقر الصورة فيها: إذ ماذا عليَّ أن أفعل بجذوع أشجار أوجين آتجيت القديمة، أو بعراة ير بوشيه، أو بطباعة جيرمين كرول المتفوقة (وأنا لا أستشهد إلا بالأسماء القديمة)؟ وأقول أكثر من هذا: لقد لاحظت أني لا أحب، في الحقيقة، كل صور المصور نفسه: فمن صور شتجليتز التي تجذبني (حد الجنون) لا أحب سوى صورته الأكثر شهرة (الموقف الأخير لعربات الخيل، نيويورك، ١٨٩٣). وكذلك، فإن صورة مابليثورب تحضني على التفكير بأني قد

عثرت على مصوري، ولكن لا، فأنا لا أحب كل مابليثورب. ولقد يعني هذا أني لا أستطيع، إذاً، أن أصل إلى هذا المفهوم المناسب، عندما نتكلم عن التاريخ، وعن الثقافة، وعن الجماليات التي نسميها أسلوب الفنان. ولقد أحسست من خلال قوة إحاطتي بفوضويتها، ومصادفتها، والتباسها، كما أحسست أن التصوير فن لا يوثق به، تماماً كما يمكن أن يكون علم الأجساد الراغبة أو الأجساد الممقوتة (وذلك إذا فكرنا بإقامة مثل هذا العلم).

إني لأرى بوضوح أن المقصود هنا، هو حركات لذاتية سهلة، تنتهي حالما ننطقها: أحب/ لا أحب. ومن منا لا يملك جدوله الداخلي للمذاق، وللقرف، ولعدم المبالاة؟ ومع ذلك، فإني أقول تحديداً: لقد كانت لدي رغبة على الدوام لكي أجعل لأمزجتي برهاناً، ليس لكي أبررها، وبصورة أقل لكي أملأ مسرح النص بفرديتي. فالأمر على العكس من هذا. لقد كنت أرغب في تقديم هذه الفردية ومدها إلى علم للذات، ولا يهمني ماذا يسمى، وذلك لكي يصل (وهذا لم يحدث بعد) إلى عمومية لا تختزلني ولا تمحقني. ولقد كان يجب عليَّ إذاً الذهاب لكي أرى.

صورة رقم (١)



لا تسحرني إلا صورة شتيغلر الأكثر شهرة

الصورة بوصفها مغامرة

- ٧ -

قررت، حينئذ، أن أتخذ الإغواء الذي أكابده إزاء بعض الصور، مرشداً لتحليلي الجديد، ذلك لأني كنت متأكداً من وجود هذا الإغواء على الأقل. فكيف أسميه؟ هل أسميه الافتتان؟ لا، فتلك الصورة التي أميزها، والتي أحبها، لا يوجد فيها شيء خلاب يأخذ بالأبصار، وتجعل الرأس يهتز له برقة. فما تحدثه في نفسي كان نقيضاً للبلادة. كان، بالأحرى، اضطراباً داخلياً، وعيداً، وعملاً أيضاً. لقد كان ضغطاً، عصياً على الوصف، ويريد أن يقول نفسه. وإذاً؟ ما الفائدة؟ إن هذا لموجز. لست مضطراً أن أستنطق انفعالي لكي أعدد مختلف الأسباب التي تجعلنا نهتم بصورة ما. فنحن نستطيع: إما أن نرغب في الشيء، وفي مشهد الطبيعة، وفي الجسد الذي تمثله، وإما أن نندهش مما نرى، وإما أن نعجب به، أو نتحدث عن أداء المصور، إلى آخره. بيد أن هذه الفوائد سقيمة، ومتنافرة. ومثل هذه الصورة قد ترضي أحد الناس، ولكنها لا تشد اهتمامي بقوة. وإذا كانت تلك الصورة الأخرى تشدني بقوة، فأنا أريد أن أعرف جيداً ما الذي، في هذه الصورة، أحدث الدهشة فيَّ. ولقد يبدو لي أيضاً أن الكلمة الأكثر دقة لتعيين (مؤقتاً) الإغواء الذي تمارسه بعض الصور علي، هي كلمة «المغامرة». فمثل هذه الصورة تقوم فيّ، وتلك الأخرى لا.

يسمح مبدأ المغامرة لي بإيجاد الصورة. وعلى العكس من هذا، فإن الصورة لا توجد من غير مغامرة. وأنقل عن سارتر قوله: «يمكن لصور

جريدة ما ألا تقول لي شيئاً، ولقد يعني هذا أنني أنظر إليها من غير أن أصنع وضعاً وجودياً، في حين أن الأشخاص الذين أرى صورهم، هم أشخاص موجودون في الصورة، ولكن من غير وضع وجودي، وإنهم ليشبهون في ذلك الفارس والموت الموجودين في نقش «دوريرر»، ولكن من غير أن أجعل لهما وضعاً وجودياً، ويمكن على كل حال العثور على حالات تتركني الصورة فيها في حالة من اللامبالاة إلى درجة تجعلني لا أتحقق فيها من «إخراج الصورة». ولذا، نستطيع أن نقول إن الصورة تتحول بغموض إلى موضوع، والأشخاص الذين يظهرون فيها، هم شخصيات مكونة بالفعل، ولكن هذا يكون فقط بسبب تشابهها مع كائنات إنسانية، من غير قصدية خاصة. وهي تعوم بين شواطئ الإدراك، أي بين شواطئ العلامة والصورة من غير أن تلامس أياً منهما».

وقد تصلني الإجابات السابقة خاطئة. الصورة، فجأة، في هذه الصحراء الكئيبة، تحييني وأحييها. وهكذا يجب أن أسمي الإغواء الذي يجعلها توجد: إنه «الإحياء». فالصورة في ذاتها ليست حية بأي معنى من المعاني (أنا لا أومن بالصور «الحية»)، ولكنها تحييني: وهذا ما تصنعه كل مغامرة.

ظاهراتية المرح

- ٨ -

تعيرني الظاهراتية، في هذا البحث عن التصوير، شيئاً قليلاً من مشروعها، وقليلاً من لغتها. ولكنها ظاهراتية غامضة، ورقيعة، ووقحة أيضاً، وإنها لتقبل بسعة أن تشوه مبادئها وأن تختزلها، وذلك تبعاً للذة تحليلي. وبداية، أنا لم أخرج، ولم أحاول الخروج من مفارقة ما. فثمة، من جهة أولى، رغبة في إمكان تسمية جوهر التصوير أخيراً، وهذا يعني وضع مخطط لحركة علم إرشادي للصورة. وثمة، من جهة ثانية، شعور صلب بأن التصوير ليس جوهرياً، إذا جاز القول (وهذا تناقض في المصطلحات)، وأنه يمثل الاحتمال، والتقرر، والمغامرة. ولقد شاركت صوري دائماً، وحتى النهاية «في شيء ما»: أليست عاهة التصوير نفسها هي التي أوجدت هذه الصعوبة، والتي نسميها التفاهة؟ ثم إن ظاهريتي قد قبلت أن تخاطر بنفسها بقوة في العاطفة. وكانت العاطفة هي ما لم أشأ أن أختزله. وبما أنها غير قابلة للاختزال، فقد كانت بهذا هي ما أريد، وما يجب عليَّ أن أختزله إلى الصورة. ولكن هل يمكن للمرء أن يثبت قصدية عاطفية، وبرؤية لموضوع اخترقته الرغبة مباشرة، والاشمئزاز، والحنين؟ والغبطة؟ إن الظاهراتية الكلاسيكية، أي تلك التي عرفتها في مراهقتي (ومذ ذاك، لم يوجد غيرها)، فإني لا أذكر قط أنها تحدثت عن الرغبة أو عن الحداد. وبكل تأكيد، فقد وجد جيداً في التصوير، وبطريقة جد مستقيمة، على شبكة كاملة من الجواهر: جواهر مادية (تستلزم دراسة مادية، وكيميائية، وبصرية

للصورة)، وجواهر مناطقية (تعد جزءاً، مثلاً، من الجماليات، ومن التاريخ، ومن علم الاجتماع). ولكن في لحظة الوصول إلى جوهر التصوير عموماً، تحولت. فعوضاً عن اتباع طريق أنطولوجي شكلاني (له منطق)، توقفت محتفظاً معي، ما يشبه الكنز، رغبتي أو حزني. فالجوهر المتوقع من الصورة، لا يستطيع، كما أرى، أن يفترق عن «الوجدان» الذي صنعت الصورة منه منذ النظرة الأولى. وقد كنت شبيهاً لهذا الصديق الذي لم يرجع إلى الصورة إلا لأنها تسمح له بتصوير ابنه. وبوصفي مشاهداً، لم أهتم بالتصوير لسبب «شعوري». وإني أريد أن أعمقه، ليس بوصفه سؤالاً (موضوعاً)، ولكن بوصفه جرحاً: إني أرى، وإني أشعر، ولقد يعني هذا، إذاً، أني ألاحظ، وأشاهد، وأفكر.

إزدواجية

- ٩ -

تصفحت مجلة مصورة. ثمة صورة استوقفتني. لا يوجد شيء خارج عن العادة: المألوف (التصويري) لتمرد في النيكاراغوا:

الصورة (٢)



لقد فهمت بسرعة أن مغامرة هذه الصورة تتعلق بالحضور المشترك لعنصرين

شارع مدمر، جنديان بخوذتيهما، يقومان بأعمال الدورية. وقمر في الخلفية، راهبتان. هل تعجبني هذه الصورة؟ وهل تثير اهتمامي؟ وهل شغلت بالي؟ إنها فقط، توجد (بالنسبة إلي). ولقد فهمت سريعاً أن وجودها (مغامرتها) تستند إلى الحضور المشترك لعنصرين منفصلين، وغير متجانسين، حيث إنهما لا ينتميان إلى العالم نفسه (ليس ثمة حاجة تدعو للذهاب إلى حد التضاد): الجنديان والراهبتان. فلقد استشعرت بوجود

قاعدة بنيوية (على مقياس نظرتي الخاصة)، وحاولت فوراً أن أتحقق منها بمراقبة صور أخرى للمراسل الصحفي نفسه (الهولندي كوين فيسينج): لقد شدني الكثير من هذه الصور لأنها تشتمل على هذا الضرب من الازدواجية التي وقفت عليها تواً. هنا، نجد أن الأم والفتاة تندبان بصرخات كبيرة اعتقال الأب (يقول بودلير: تظهر الحقيقة المفخمة للحركة في أحداث الحياة العظمى)، وإن هذا ليحدث.

صورة (٣)



الشرشف الذي تحمله الأم وهي تبكي
(لماذا هذا الشرشف؟)

في قلب الريف (استقينا الخبر؟ ولمن هذه الحركات؟). وهنا، على درب مخرَّب، ثمة جثة لطفل تحت دثار أبيض، يحيط به الأهل والأصدقاء وهم محزونون: مشهد، للأسف، عادي، ولكني لاحظت شيئاً من الاختلاط: القدم الحافية للجثة، الدثار الذي تحمله الأم باكية (لماذا هذا الدثار؟)، ثمة امرأة بعيدة، إنها صديقة لا شك في ذلك، تغطي أنفها بمنديل. هنا أيضاً، ثمة بناء تم قصفه، وأربع عيون جاحظة لطفلين، قميص أحدهما يكشف عن بطنه الصغير (القسوة في هذه العيون تجعل المشهد مضطرباً). وهنا أخيراً، ثمة ثلاثة من المحاربين الساندينيين يستندون إلى جدار منزل، وكان أسفل وجوههم مغطى بلثام (هل كان ذلك لوجود رائحة عفنة؟ أم كان ذلك من أجل العمل السري؟ إنني خالي الذهن، ولا أعرف حقائق حروب المتمردين). كان أحدهما يمسك ببندقية، يريحها على ساقه (وإني لأرى أظافره)، ولكن اليد الأخرى تمتد، وكأنه كان يشرح شيئاً ما ويحاول إثباته. ولقد كانت قاعدتي تعمل على نحو أفضل على صور أخرى استوقفتني أقل وقتاً في التقرير الصحفي نفسه. كانت الصور جميلة، وتفصح عن الكرامة، والشرف، والتمرد، والذعر، ولكنها لا تحمل في نظري أي سمة: لقد بقي تجانسها ثقافياً: كانت تمثل مشاهد، تشبه إلى حد ما، ما يرسمه لاغروز، هذا عدا عن ضراوة الموضوع.

الدرس والوخز

- ١٠ -

كانت قاعدتي مريحة بما فيه الكفاية لكي أحاول أن أسمي (ولسوف أحتاج إلى هذا) هذين العنصرين اللذين يؤسس حضورهما معاً، كما يبدو، هذا النوع من الاهتمام الخاص الذي أجده لهذه الصور.

أما الأول، فقد كان، كما هو بادٍ، امتداداً، وذلك لأنه ممتد كحقل. ولقد لاحظته على نحو في غاية الألفة، وذلك تبعاً لمعرفتي، وثقافتي. ويمكن لهذا الحقل أن يكون مزخرفاً، وناجحاً، تبعاً للفن أو تبعاً لحظ المصور، ولكنه يحيل دائماً إلى خبر تقليدي: إلى التمرد، وإلى النيكاراغوا، وإلى كل علامات هذا وتلك: المقاتلون الفقراء بلباس مدني، وإلى الشوارع الخربة، وإلى الأموات، وإلى الآلام، وإلى الشمس، وإلى عيون الهنود المكدودة. ثمة آلاف الصور التي صنعت من هذا الحقل. وقد أستطيع، من أجل هذه الصور، أن أجرب نوعاً من الاهتمام العام، يكون أحياناً مشوباً بالانفعال، ولكن الانفعال يمر بوساطة رابط معقول ذي ثقافة أخلاقية وسياسية. وما أشعر به إزاء هذه الصور يعد جزءاً من انفعال متوسط، أو جزءاً من ترويض على نحو ما. ولم أجد في الفرنسية تعبير ببساطة عن هذا النوع من الاهتمام الإنساني. ولكني أعتقد أن هذه الكلمة توجد في اللاتينية: إنها «الدراسة - le studium»، التي لا تعني «الدراسة» على نحو مباشر، ولكنها تعني دراسة شيء ما، والتذوق بالنسبة إلى شخص من الأشخاص، ونوع من الإحاطة العامة، والاستعجال، بكل تأكيد، ولكن غير حدة خاصة. وإني

بوساطة الدراسة أعتني بكثير من الصور، سواء كنت أتلقاها كشهادات سياسية، أم أتذوقها كلوحات تاريخية جيدة: والسبب هو أني أساهم ثقافياً (إن هذا المعنى المباشر موجود في الدراسة) في الصور، وفي الوجوه، وفي الحركات، وفي الزخارف، وفي الأفعال.

ويأتي العنصر الثاني ليكسر (أو ليوزِنَ) الدراسة. ولست أنا من سيذهب هذه المرة للبحث عنه (مثلما أوظف وعيي المستقل في حقل الدراسة)، ولكنه هو من سينطلق من المشهد كأنه سهم، ويأتي لكي يخترقني. وثمة كلمة في اليونانية لتمييز هذا الجرح، وهذه الوخزة، وهذه السمة التي أحدثتها آلة مدببة. وقد تناسبني هذه الكلمة جداً ما دامت تحيل أيضاً إلى فكرة الترقيم، وأن الصور التي أتحدث عنها هي صور تشبه بالفعل الصور التي وسمها الترقيم، وإنها لتكون أحياناً مرقطة، بهذه النقاط الحساسة. وما هذه السمات، وتلك الجروح سوى نقاط. وأما العنصر الثاني الذي أقدم على إزعاج الدراسة، فإني أسميه إذاً «Punctum - الوخز». والسبب لأن البونكتوم أيضاً هو: وخز، وثقب صغير، وبقعة صغيرة، وقطع صغير - وهو أيضاً رمية نرد. وإننا لنرى أن «وخز» الصورة إنما هو هذه المصادفة التي تخزني (ولكنها تعذبني أيضاً وتطعنني).

وبما أنني ميزت في التصوير بين موضوعين (لأن الصور التي أحبها كانت مبنية على طريقة السوناتات الكلاسيكية)، فإنني أستطيع أن أشغل نفسي تعاقبياً بهذا الموضوع أو ذاك.

الدرس

- ١١ -

كثيرة هي الصور التي تمكث جامدة تحت نظري. ولكن حتى بين تلك التي لها بعض الوجود في نظري، فإن الغالبية لا تثير فيَّ إلا اهتماماً عاماً، وإذا جاز القول، فإنها تثير في اهتماماً أملس: إذ إن الوخز ينعدم فيها: إنها تعجبني أو لا تعجبني، ولكن من غير أن تلامسني: إنها ممتلئة بالدراسة وحدها. والدراسة، إنما هي الحقل الواسع للرغبة غير المبالية، وللاهتمام المتنوع، وللمذاق المتعارض: أحب/ لا أحب، أميل/ لا أميل. فالدراسة هي من نوع الانجذاب، وليس من نوع الغرام. وإنه ليثير نصف رغبة، ونصف إرادة. وإنه لينتمي إلى النوع نفسه من الاهتمام الغامض، والأملس، وغير المسؤول، الذي نجده فينا إزاء الناس، والمشاهد، والثياب، والكتب، والتي نجدها «جيدة».

أن يعرف المرء الدراسة، فهذا يعني أن يلتقي قدرياً مقاصد المصور، وأن يتجانس معها، وأن يؤكدها، أو أن ينكرها، ولكن هذا يعني أيضاً أن أفهمها دائماً، وأن أتحدث معها في ذاتي والسبب، لأن الثقافة (التي هي جزء من) عقد يقوم بين المبدعين والمستهلكين. وبهذا يكون الاهتمام ضرباً من التربية (معرفة وتهذيب)، تسمح لي بالعثور على «العامل»، كما تسمح لي بعيش التطلعات التي تؤسس ممارساتها وتنشطها، ولكنها تسمح بعيشها على نحو معاكس إلى حد ما، وذلك تبعاً لإرادتي بوصفي مشاهداً. وإن هذا ليشبه إلى حد ما كما لو أن عليَّ أن أقرأ في الصور أساطير المصور، والمآخاة

معها، من غير الاعتقاد بها تماماً. وتهدف هذه الأساطير، طبعاً (ولهذا وجدت الأسطورة) إلى الملائمة بين التصوير والمجتمع (هل هذا ضروري؟ - أي، نعم: إن الصورة خطيرة)، وذلك بتزويدها بوظائف تمثل بالنسبة إلى المصور حججاً. وهذه الوظائف هي: الإعلام، والعرض، والمفاجأة، وصنع معنى، وإعطاء الرغبة. وأما أنا، بوصفي مشاهداً، فإني أتعرف عليها بدرجة أكبر أو بدرجة أقل من اللذة: لقد أحطتها باهتمامي (الذي لم يكن ليمثل أبداً متعتي أو وجعي).

أعلم

- ١٢ -

إن الصورة احتمال محض، ولا يمكن أن تكون إلا هكذا (إنها دائماً شيء معروض). وهي على عكس النص الذي يستطيع، بوساطة الفعل المفاجئ لكلمة واحدة، أن ينتقل من جملة من جمل الوصف إلى التفكير. والصورة تعطي تفاصيلها مباشرة.

الصورة (٤)



أخبرني المصوّر كيف يلبس الروس: سجلت القبعة الكبيرة للصبي، ربطة العنق لآخر، غطاء رأس العجوز، قصة شعر الفتى.

هذه التفاصيل التي تصنع مادة المعرفة الإتنولوجية. وعندما صور وليام كلاين «الأول من شهر حزيران ١٩٥٩» في موسكو، أخبرني كيف يلبس الروس (وهذا ما لا أعرفه حقيقة): لاحظت القبعة الكبيرة للصبي،

ولاحظت ربطة العنق، كما لاحظت غطاء رأس المرأة العجوز، وكذلك قصة شعر المراهق، إلى آخره. ويمكنني أن أغوص أيضاً في التفاصيل، لألاحظ أن كثيراً من الناس الذين صورهم تادار، كانت أظافرهم طويلة: ثمة سؤال إتنوغرافي يطوح نفسه: كيف كان الناس يتزينون بالأظافر في هذا العصر أو ذاك؟ هذا ما يمكن للصورة أن تقرأه لي على نحو أفضل بكثير من اللوحة الشخصية المرسومة. إنها تسمح لي بالنفاذ إلى المعرفة التحتية، وإنها لتزودني بمجموعة من الأشياء الجزئية، كما تستطيع أن تطري فيَّ ميلاً إلى التقديس. والسبب لأنه يوجد «أنا» يحب المعرفة، ويكابد إزاءها مذاقاً غرامياً. وبالطريقة نفسها، فإني أحب بعض سمات السيرة الذاتية، التي تغويني في حياة الكاتب كما تغويني في بعض الصور. ولقد سميت هذه السمات «البيوغرافيم» (الدوال المكونة للسيرة). إلا أن التصوير يملك علاقة بالتاريخ، مثل علاقة البيوغرافيم بالسيرة الذاتية.

لوّن

- ١٣ -

كان على الإنسان الأول الذي شاهد الصورة الأولى (إذا استثنينا نييبس الذي صنعها)، أن يعتقد بأنها لوحة زيتية. فالإطار هو نفسه، والمنظور هو نفسه. ومن هنا كانت الصورة، وما تزال، يعذبها شبح اللوحة الزيتية (يصور ماتليتورب غصن سوسنة كما لو أن رساماً شرقياً قد رسمه). ولقد صنعت الصورة من خلال نسخها والاعتراض عليها، مرجعاً مطلقاً، وأبوياً، كما لو أنها كانت قد ولدت من لوحة زيتية (وهذا صحيح تقنياً، ولكنه صحيح جزئياً فقط، ذلك لأن آلة التصوير المظلمة للرسامين ليست سوى واحدة من الأسباب التي دعت للتصوير. وربما كان الجوهري يكمن في الكشف الكيميائي). ولا يوجد شيء يميز إرشادياً، في هذه النقطة من بحثي، صورة، مهما كانت واقعيتها، من لوحة زيتية. وإن النزعة التصويرية ليست سوى مبالغة لما تظنه الصورة بنفسها.

ويبدو لي أن التصوير لم يتماس مع الفن من خلال الرسم، وإنما من خلال المسرح. وإذا بحثنا في أصل الصورة، فسنجد أنه كان يوضع دائماً نييبس وداغير (حتى وإن كان الثاني منهما قد اغتصب إلى حد ما مكان الأول). وما دام الحال كذلك، فإن داغير عندما استولى على اختراع نييبس، استغل ساحة القصر (في الجمهورية) لتكون مسرحاً لمنظر شامل وحيّ بالحركات وبالألعاب المضيئة. ولقد أعطت آلة التصوير المظلمة في النتيجة لوحة المنظر، والتصوير، وشاشة تضاء بالأنوار المتحركة. وتعد هذه الأمور الثلاثة

من فنون المسرح. وإذا كانت الصورة تبدو لي أكثر قرباً من المسرح، فإنما يكون هذا من خلال رابط فريد (وربما أكون الوحيد الذي يراه): إنه الموت. ولقد نعرف العلاقة الأصيلة الكائنة بين المسرح وعبادة الموتى. إن الممثلين الأول قد انفصلوا عن الجماعة إذ لعبوا دور الموتى. أن يقلد المرء العجائز، فهذا يعني أن يفرز نفسه بوصفه جسداً حياً وميتاً في الوقت نفسه: إنه تمثال نصفي، أبيضّ بالمسرح الطوطمي، وهو رجل ملون بألوان المسرح الصيني، ومطلي بمسحوق مصنوع بعجينة رز الكانا كالي الهندية، ومقنع بالنو الياباني. وما دامت الحال كذلك، فإني أجد في الصورة العلاقة نفسها. ومهما أرغمنا أنفسنا على أن نتصورها (وهذا الهوس «لجعلها حية» ربما لا يمكن أن يكون إلا النفي الأسطوري لوعكة الموت)، فإن الصورة تشبه مسرحاً بدائياً، أو تشبه لوحة حية، وشكل الوجه الهامد، والمتداعي، والذي نرى الأموات من تحته.

فاجأ

- ١٤ -

أتخيل (وهذا كل ما أستطيع أن أفعله، لأني لست مصوراً) أن المبادرة الأساسية للفاعل تكمن في مباغتة شيء ما أو شخص من الأشخاص (بالثقب الصغير لكوة آلة التصوير)، وإن هذه المبادرة لتكون كاملة عندما تتم إنجازاً من غير علم الشيء أو الشخص المصوَّر. وولدت عن هذه المبادرة، على نحو مفتوح، كل الصور التي يقوم مبدؤها (ولقد يكون من الأفضل القول بالحجة) على «الصدمة». والسبب، لأن الصدمة التصويرية (التي تختلف عن الوخز)، تستلزم الصدمة على نحو أقل مما تستلزم الكشف عما كان مخبوءاً جيداً. وهو الأمر الذي كان يجهله الفاعل نفسه، أكان جاهلاً به أو غير واعٍ. وانطلاقاً من هذا، فإن جملة من «المفاجآت» (هكذا هي بالنسبة إلي، أنا المشاهد. ولكن بالنسبة إلى المصور، فإنها تمثل إجراءات كثيرة).

المفاجأة الأولى هي «الندرة» (ندرة المرجع، كما هو بدهي). ولقد قال لنا مصور بإعجاب، إنه احتاج إلى أربع سنوات من البحث لكي يقيم أنطولوجيا تصويرية للمسوخ (رجل برأسين، امرأة بثلاثة نهود، طفل له ذنب، إلى آخره. وكانوا جميعاً مبتسمين). وأما المفاجأة الثانية، فهي التي يعرفها الرسم جيداً، والتي غالباً ما تعيد إنتاج مبادرة التقطت في نقطة مسارها، حيث لا تستطيع العين العادية تثبيتها (لقد سميت هذه المبادرة في مكان آخر «القوة السحرية» للوحة التاريخية): لقد لمس بونابرت لتوه

المصابين بالطاعون في يافا. تنسحب يده. وكذلك، فإن الصورة، مستفيدةً من فعله المتزامن مع سحب يده، تجمِّد مشهداً سريعاً في فنه الحاسم: إن أبيستيفي، حين شب حريق البيليسيس، صور امرأة أثناء قفزها من النافذة. وأما المفاجأة الثالثة، فهي مفاجأة الإقدام: «لقد صور هارود. د. إدغيرتون، منذ نصف قرن، سقوط قطرة من الحليب، من جزء من مليون من الثانية» (ولا أحتاج إلى كثير لكي أعترف بأن هذا النوع من الصور لا يمسني، ولا حتى يهمني: أنا رجل ظاهراتي، فلا أحب من الأشياء إلا ما يلائمني). وأما المفاجأة الرابعة، فهي تلك المفاجأة التي ينتظرها المصور من معوجات التقانة: طباعة صورة فوق صورة، والصور المشوهة، والاستغلال العمد لبعض الأخطاء (خطأ في الإطار، وعدم الوضوح، واضطراب في المنظورات). ولقد لعب كبار المصورين (جيرمين كرول، كيرتيسز، وليم كلين) على هذه المفاجآت، من غير إقناعي، حتى وإن كنت أفهم بعدها الانقلابي. وأما النموذج الخامس للمفاجأة، فهو «اللقية». فلقد صور كيرتيسز نافذة سقيفة. وكان خلف الزجاج، تمثالان نصفيان قديمان، ينظران إلى الشارع (أحب كيرتيسز، ولكني لا أحب الدعابة لا في الموسيقى، ولا في التصوير). ويمكن للمصور أن يرتب المشهد، ولكن في عالم الإعلام المصوَّر، فإن المشهد الطبيعي هو الذي يلتقط فيه العبقرية، أي يلتقط الحظ في المفاجأة. ويمكن تمثيل هذا بأمير يرتدي بذلة ويمارس التزلج.

تخضع كل هذه المفاجآت إلى مبدأ التحدي (ولهذا تعد بالنسبة إليَّ غريبة): إن مثل المصور هو مثل البهلوان، يجب عليه أن يتحدى قوانين المحتمل، أو حتى قوانين الممكن. ثم إن عليه أن يتحدى في الطرف الأقصى، تلك المثيرة للاهتمام. ولقد تصبح الصورة آخذة بالألباب، وذلك منذ

اللحظة التي لا نعلم بأي سبب صورت. وما هو الحافز والفائدة من تصوير شخص عارٍ، يقف في فرجة الباب بعكس الضوء؟ وكذلك ما هو سبب تصوير مقدمة سيارة عتيقة بين الأعشاب، وتصوير سفينة شحن راسية على رصيف المرفأ، وتصوير أريكتين في البرية، وتصوير ردفي امرأة أمام نافذة ريفية، وتصوير بيضة فوق بطن عارية (وهي صور حازت على جوائز في مسابقة للهواة)؟ في زمن سابق، كان المصور إذا أراد أن يدهش يقوم بتصوير الوجهاء. ولكن، منذ وقت قريب، وبانقلاب معروف، صار التصوير يقر بوجاهة ما يصوره. وأصبحت التفاهة، مذ ذاك، الأوج المصنع للقيمة.

عنى

- ١٥ -

وما دامت كل صورة هي صورة محتملة (وهي تكون بهذا خارجة عن المعنى)، فإن التصوير لا يستطيع أن يعني (ولا أن يتطلع إلى التعميم) إلا إذا وضع قناعاً. وإن هذه الكلمة حصراً، هي ما يستعمله كالفينو لكي يدل على ما يجعل وجهاً من الوجوه إنتاجاً لمجتمع وتاريخه. ولدينا مثل على ذلك اللوحة الشخصية لويليام كاسبي، الذي صوره آفيدون: إن جوهر العبودية هنا موضوع على نحو عارٍ: القناع هو المعنى، بما أنه مجرد على نحو مطلق (وإنه ليشبه ما كان موجوداً في المشرع العتيق). ولهذا كان كبار صانعي اللوحات الشخصية، هم كبار المؤسطرين: نادار (اختص بالبرجوازية الفرنسية)، ساندير (اختص بألمان ألمانيا ما قبل النازية)، آفيدون (اختص بالطبقة العليا النيويوركية).

ومع ذلك، فإن القناع هو المنطقة الصعبة على التصوير: يبدو أن المجتمع يحذر من المعنى المحض، ولكنه يريد في الوقت نفسه أن يكون هذا المعنى محاطاً بالضوضاء (كما يقال في السيبيرنيتيك) التي تجعل منه أقل حدية. وهكذا، فإن الصورة التي يكون معناها (ولا أقول تأثيرها) عظيم التأثير، فإنها تتحول بسرعة. ويتم استهلاكها جمالياً، وليس سياسياً. ومن هنا، فإن لوحة القناع تعد بالفعل نقدية بما فيه الكفاية لكي تثير القلق (لقد منع النازيون في عام ١٩٣٤ ساندير لأن «وجوه العصر» التي كان يقدمها، لا تتطابق مع النموذج الأعلى النازي للعرق). ولكن لوحة القناع تعدّ، من جهة أخرى، جدّ خفية (أو جدّ «متميزة») لكي تكوّن بالفعل نقداً اجتماعياً مؤثراً، وذلك على الأقل تبعاً لمطالب المناضلين:

صورة (٥)



القناع هو المعنى بوصفه تجريداً مطلقاً

أي علم ملتزم، يمكن أن يعترف بفائدة علم الفراسة؟ أليس الاستعداد لإدراك المعنى، السياسي أو الأخلاقي، لوجه ما هو في ذاته انشقاقاً طبقياً؟ وكذلك، فإنه لمن المبالغة القول: إن كاتب العدل لساندير يتسم بالأهمية والصلابة. ولكن ليس في مقدور الكاتب بالعدل على الإطلاق، ولا في مقدور الحاجب أن يقرأا هذه العلامات. وإن النظرة الاجتماعية، بوصفها مسافة، تمر هنا بالضرورة من خلال رابط جمالي رهيف، يجعل منها عبثاً: ليس ثمة نقد إلا عند أولئك الذين هم أهل للنقد على نحو مسبق. ويعد هذا المأزق مثيلاً، إلى حد ما، لمأزق بريخت: لقد كان عدواً للتصوير بسبب (كما

كان يقول) ضعف قدرته النقدية. ولكن مسرحه لم يستطع على الإطلاق أن يكون هو نفسه فاعلاً سياسياً، وذلك بسبب رقته وجودته الجمالية.

وإذا استثنينا ميدان الدعاية، حيث يجب على المعنى ألا يكون واضحاً ومميزاً، إلا بسبب طبيعة الدعاية التجارية، فإن سيميائيات التصوير تكون محدودة بحدود الأداء المدهش لبعض رسامي اللوحات الشخصية.

صورة (٦)



راقب النازيون ساندر Sander لأن وجوه العصر لم تتوافق مع النمط الأصلي للعرق النازي.

ساندر Sander، موثّق عقود

وأما بالنسبة إلى ما تبقى، وكذلك بالنسبة إلى الكل الآتي من الصور «الجيدة»، فإن أفضل ما يمكن للمرء قوله، هو: إن الموضوع يتكلم، وإنه ليحثنا، بغموض، على التفكير. وأيضاً، فإننا يمكن أن نشعر بأن هذا خطر. كما يمكننا أن نشعر به إلى حد ما، بأنه خالٍ من المعنى تماماً، وهذا أكثر توكيداً: رفض محررو مجلة «Life - حياة» صور كيرتيسز، عندما وصل إلى الولايات المتحدة في عام ١٩٣٧، لأن صوره، كما قالوا، «تتكلم كثيراً». وإنها لتبعث على التفكير، وتقترح معنى - معنى آخر غير حرفي. وإذا أردنا الواقع، فإن التصوير انقلابي، ليس عندما يخيف، أو عندما يثير الاضطراب، أو عندما يفضح، بل عندما يكون مفكراً.

رغَّب

- ١٦ -

بيت قديم، ودهليز مظل، وقرميد، وزخرف عربي من الماضي، ورجل جالس مستند إلى الجدار، وشارع مقفر، وشجرة من أشجار البحر المتوسط (الحمراء لشارل كليفور): تؤثر فيَّ هذه الصورة القديمة (١٨٥٤): هنا، بكل بساطة، أرغب في العيش. وتغوص هذه الرغبة فيَّ عميقاً، وتبعاً لجذور لا أعلمها: حرارة الطقس؟ أسطورة من أساطير البحر المتوسط، ميل أبولوني؟ فقدان الوارث؟ عزلة؟ مجهول؟ نبل؟ ومهما يكن (من نفسي، ومن حوافزي، من استيهاماتي)، فإني أرغب في العيش هناك، حيث النعومة - وهذه النعومة لا تنجزها الصورة السياحية أبداً. وبالنسبة إليَّ، فإن صور المشاهد الطبيعية (المدينية أو الريفية)، يجب أن تكون مسكونة، وليست أمكنة للزيارة.

صورة (٧)



«أريد أن أعيش هنا»

وإن هذه الرغبة في السكنى، إذا راقبتها في نفسي جيداً، ليست رغبة حالمة (فأنا لا أحلم بمكان خارق)، ولا هي رغبة تجريبية (فأنا لا أسعى كي أشتري منزلاً وفقاً لرؤى دعائية لمكتب عقاري). إنها رغبة استيهامية، وتعد جزءاً من نوع الاستبصار الذي يبدو أنه يحملني إلى الأمام، نحو زمن طوباوي، أو يعيد حملي إلى الخلف، بحيث لا أعرف أين من ذاتي: ثمة حركة

مضاعفة غناها بودلير في «الدعوى إلى الرحلة»، وفي «الحياة السابقة». وأمام هذه المشاهد المفضلة من الطبيعة، كان كل شيء يجري كما لو أنني كنت أكيداً من أنني كنت فيه، أو أنه يجب عليّ أن أذهب إليه. وعلى هذا، فإن فرويد يقول عن الجسد الأمومي بأنه «ليس مكاناً آخر نستطيع أن نقول عنه، بهذا المقدار من اليقين إننا كنا فيه». وهذا هو ما سيكون حينئذ، جوهر المشهد الطبيعي (الذي تختاره الرغبة): إنها توقظ فيَّ، على نحو حميمي، الأم (من غير قلق على الإطلاق).

الصورة المتوحدة

- ١٧ -

وبما أنني قد استعرضت الفوائد الحكيمة التي توقظها فيَّ بعض الصور، فإنه يبدو لي أني ألاحظ أن الدرس، بما أنه لم يُخترق، ولم يُحثَّ، ولم تحدد التفاصيل (الوخز) التي تجذبني أو تجرحني، قد ولَّد للصورة نموذجاً جد شائع (الأكثر شيوعاً في العالم)، والذي قد نسميه «الصورة التصويرية المتوحدة». وإذا عدنا إلى القواعد التوليدية، فسنجد أن التحويل متوحد، وذلك إذا كانت سلسلة قد توالدت من خلاله بوساطة القاعدة. وهذه التحويلات هي: المبني للمجهول، والنفي، والاستفهام، والتوكيد. وقد تكون الصورة متوحدة، عندما تحول «الواقع» توكيدياً من غير شطره، ومن غير جعله مهتزاً (التوكيد قوة من قوى التماسك)، فلا وجود للازدواجية، ولا للالتفاف، ولا للاضطراب. وهكذا، فإن للصورة المتوحدة كل ما يجعل منها صورة عادية. وما كان ذلك كذلك إلا لأن «وحدة» التأليف تمثل القاعدة الأولى للبلاغة الرديئة (والبلاغة المدرسية أيضاً): «يقول استشاري للهواة في التصوير: يجب أن يكون الموضوع بسيطاً، وخالياً من الكماليات غير المفيدة. وهذا الأمر يحمل اسماً: البحث عن الوحدة».

وتعد صور التحقيقات الصحفية، في معظم الأحيان، صوراً متوحدة (الصورة المتوحدة ليست صورة هادئة بالضرورة). ففي صورها، لا يوجد وخز: صدمة - ولقد يمكن للحرف أن يصدم -، ولكنه لا يشوش. وكذلك يمكن للصورة أن «تصرخ»، ولكن لا يمكنها أن تجرح. ويمكن

هذه الصور من التحقيقات الصحفية أن تُستقبل (دفعة واحدة)، وهذا كل شيء. وإني أتصفحها، ولكني لا أتذكرها. وإن هذه الصور، في ذاتها، لا تأتي مفصلة (في هذه الزاوية) وتقطع قراءتي: أنا أهتم بها (كما أهتم بالعالم)، ولكني لا أحبها.

وثمة صورة متوحدة أخرى، إنها الصورة الإباحية (لا أقول الجنسانية: الجنسانية هي فضائحية مضطربة، ومتشققة). ولا يوجد شيء أكثر تجانساً من صورة إباحية. ذلك لأنها صورة ساذجة على الدوام، ولا يقوم من ورائها قصد أو حساب. فهي تشبه الواجهة الزجاجية، إنها لا تُظهر، ولا تضيء إلا جوهرة واحدة. وإنها جميعها مكونة من عرض شيء واحد، إنه الجنس: لا يوجد على الإطلاق شيء ثانٍ، غير ملائم، يأتي ليغطي النصف، فيؤخر، أو يجعل الذهن شارداً. والبرهان العكسي هو: لقد قام مابيلوثورب بنقل كبرى لوحاته الجنسية من لوحات فضائحية إلى لوحات جنسانية، وذلك بتصوير شبك السروال الداخلي عن قرب شديد: الصورة لم تعد متوحدة، والسبب لأن حبيبات النسيج تجذب اهتمامي.

تزامن الدرس والوخز

- ١٨ -

في هذا الحيز المعتاد جداً والمتوحد، ثمة أحياناً (ولكن نادراً للأسف) تفصيل يجذبني. وإني لأشعر أن حضوره وحده يغير قراءتي، وأن ما أنظر إليه إنما هو صورة جديدة، موسومة في عيني بقيمة عليا. ويمثل الوخز هذا «التفصيل» (أي ما يترك أثراً فيَّ).

وليس من الممكن وضع قاعدة للربط بين الدرس والوخز (عندما يوجد هنا). إلا أن المقصود بهذا الأمر هو الحضور المتزامن، وهذا كل ما يمكن قوله: توجد الراهبات هنا، ماشيات في الخلف، وذلك عندما صور فيسينغ الجنود النيكاراغويين. وهكذا، فإنه من منظور الواقع (والذي يكون هو واقع الفاعل)، فثمة سببية كاملة تفسر حضور «التفاصيل»: الكنيسة مزروعة في بلاد أمريكا اللاتينية هذه، والراهبات يعملن كممرضات، وندعهن يعبرن، إلى آخره. ولكن من منظوري أنا المشاهد، فإن التفاصيل معطاة مصادفة ومن غير سبب. واللوحة ليست «مركبة» تبعاً لمنطق إبداعي. وقد يعني هذا أن الصورة مزدوجة من غير شك، ولكن هذا الازدواج ليس محركاً لأي «تطور»، كما هي الحال في الخطاب الكلاسيكي. ولا يوجد أي تحليل يفيدني في إدراك «الوخز» إذاً (ولكن ربما تفيدني الذكريات، كما سنرى ذلك أحياناً): يكفي أن تكون الصورة كبيرة كفاية لكي لا أحتاج إلى فحصها (فهذا لا يفيد في شيء)، إن الصورة حين تملأ الصفحة، أتلقاها بامتلاء.

الوخز: ملمح جزئي

- ١٩ -

يعد «الوخز» في كثير من الأحيان تفصيلاً، أي شيئاً جزئياً. وكذلك، فإن إعطائي لبعض الأمثلة عن الوخز، يحررني على نحو ما.

ها هي أسرة سوداء أمريكية، صورها جيمس فان دير زي في عام ١٩٢٦. ونرى أن الدرس واضح: أهتم بلطف لهذا الموضوع الثقافي الجيد، وبما تقوله الصورة، لأنها تتكلم (هذه صورة جيدة): إنها تتكلم عن: الاحترام، وعن العائلية، وعن التقليدية، وعن ثياب العيد، وعن جهد الترقية الاجتماعية بغية التزين بسمات الرجل الأبيض (إنه جهد مؤثر، بمقدار ما هو ساذج). يهمني المشهد، ولكنه لا يؤثر فيَّ. فما يؤثر فيّ، وهذا شيء عجيب قوله، هو حزام الأخت العريض (أو حزام الفتاة) - يا لها من زنجية مرضع - ذراعاها مشبوكان خلف ظهرها، وكأنها طالبة مدرسة، وخاصة حذاؤها بالإبريم (لماذا يؤثر فيَّ طراز بالغ القدم؟ أريد أن أقول: إلى أي تاريخ يحيلني؟) يثير فيّ هذا الوخز عطفاً كبيراً، قريباً من الحنان. ومع ذلك، فإن الوخز لا يجعل من الأخلاق أو من الذوق تفصيلاً. إذ يمكن للوخز أن يكون سيء التربية. فويليام كلاين، قد صور صبية من الحي الإيطالي في نيويورك (١٩٥٤). وكان هذا مؤثراً، ومسلياً. غير أن ما أجده بإصرار، هي الأسنان النخرة للصبي الصغير. وقد صور كيرتيسز، في عام ١٩٢٦، صور شخصية لتزارا الصبية (بعدسة أحادية). ولكن ما ألاحظه

من خلال هذه النظرة المضافة، التي تشبه الهبة، وأناقة الوخز، إنما هو يد تزارا مطروحة فوق إطار الباب: إنها يد كبيرة، متسخة الأظافر قليلاً.

صورة (٨)



الحذاء ذو الإبزيم

صورة (٩)



ما أراه بعناد هي أسنان الصبي المسوسة

ومهما كان الوخز ساطعاً، وافتراضياً إلى حد ما، فإن له قوة انتشار. وتعد هذه القوة، في معظم الأحيان، قوة مجازية. وهناك صورة لكيرتيسز (١٩٢١)، تمثل عازف كمان غجري، أعمى، يقوده صبي صغير. إلا أن ما أراه بهذه «العين التي تفكر»، وتجعلني أضيف إلى الصورة بعض الأشياء، إنما هو الطريق الترابي المضروب. وتعطيني حبيبات هذا الطريق الترابي اليقين بأنه كائن في أوروبا الوسطى. وهنا أدرك المرجع (هنا تتجاوز الصورة نفسها فعلاً: أليس هذا هو الدليل الوحيد على فنها؟ فإذا ألغت نفسها بوصفها وسيطاً، ألا تكف عن أن تكون علامة، بل الشيء نفسه؟)، وأتعرف، بكل جسدي، على كل القرى التي مررت بها عندما قمت قديماً برحلاتي في هنغاريا ورومانيا.

ويوجد توسخ آخر للوخز (أقل بروستية): وللمفارقة، عندما يبقى «تفصيل»، فإنه يملأ الصورة بكاملها. ولقد صورت دوان ميشال آندي وارهول: كانت صورة شخصية مستفزة، لأن آندي وارهول غطت وجهها بيديها الاثنتين. ولا توجد عندي أية رغبة في التعليق ثقافياً على لعبة الاختباء هذه (فهذا ضرب من الدرس). والسبب لأن آندي وارهول لا تخبيء شيئاً. وإنها لتعطيني يديها لكي أقرأ بانفتاح. والوخز لا يمثل الحركة، وإنما يمثل إلى حد ما المادة المقززة لأظافرها المفتوحة، الرخوة والمطوقة في الوقت نفسه.

صورة (١٠)



أعرف عن ظهر قلب كل القرى التي مررت بها أثناء رحلاتي القديمة في هنغاريا ورومانيا.

ملمح غير إرادي

- ٢٠ -

تستطيع بعض التفاصيل أن تخزني. وإذا لم تفعل ذلك، فلأن المصور، بلا ريب، قد وضعها هنا من غير قصد. فإذا نظرنا إلى لوحة شينوهيرا، الرسام المقاتل، لوليام كلان (١٩٦١)، فإن رأس الشخصية الممسوخ لا يقول لي شيئاً. وما كان ذلك كذلك إلا لأني أرى مصطنعاً في اتخاذ الصورة. ولكن صورة الجنود، والراهبات في خلفية المشهد، قد كانت لي مثالاً لكي أفسر ماذا كان يعني الوخز في نظري (هنا، هذا أمر أولي فعلاً). ولكن عندما صور بورس جيلدن رهبان متنكرين بلباس النساء، جنباً إلى جنب (في أوغليان الجديدة ١٩٧٣)، فإن التنافر المراد (لكي لا أقول التنافر المدعوم)، لم يُحدث فيَّ أي أثر (اللهم إلا الانزعاج). وهكذا، فإن التفصيل الذي يهمني لم يكن مقصوداً، أو على الأقل لم يكن مقصوداً بدقة، وحتماً لم يكن كما يجب. ولقد وجد في حقل الأشياء المصورة بوصفه إضافة لطيفة ولا يمكن تجنبها في الوقت نفسه. ولا يشهد هذا التفصيل بالضرورة على فنية المصور. إنه يقول فقط إما أن المصور وُجِدَ هنا، أو على نحو أبسط: أيضاً، إنه لا يستطيع ألا يصور الموضوع الجزئي من غير الموضوع الكلي في الوقت ذاته (كيف استطاع كيرتيسز أن يفصل الطريق الذي كان عازف الكمان يتنزه فوقه؟). ولقد يعني هذا، أن بصيرة المصور لا تقتضي منه أن يرى، بل أن يوجد هنا. وإنه ليشبه في هذا أورفيه خصوصاً. فهو لا يلتفت إلى ما يقوده ويعطيه لي.

أبانَ

- ٢١ -

لقد استحوذ تفصيل على كل قراءتي. وإنه ليعد انقطاعاً حاداً لاهتمامي، بل يعد انقطاعاً ساطعاً. فالصورة لا تمثل أي شيء كان، وذلك إذا كانت سمة لشيء ما. ولذا، فإن هذا الشيء قد أحدث ميلاً، وأثار فيَّ هزة صغيرة، ومعبراً للفراغ (ما قيمة أن يكون المرجع بخساً). شيء عجيب: إن الحركة الفاصلة التي استحوذت على الصورة «الحكيمة» (التي تسبر أعماقها الدراسة البسيطة)، هي حركة كسولة (تتصفح، وتنظر بسرعة واسترخاء، ثم تتمهل وتستعجل). ولقد نجد، على العكس من هذا، قراءة الوخز (الصورة الموخوزة، إذا جاز التعبير). إنها قصيرة ونشطة في آن معاً. وهي تشبه في التهامها على نفسها حيواناً متوحشاً. وهذا هو مكر الكلمات: إننا نقول: «حَمَّضَ صورة» (أي أظهرها). ولكن ما يظهره الفعل الكيميائي (يحمضه)، وهو ما لا يمكن إظهاره (تحميضه)، إنه جوهر (الجرح)، وهو ما لا يمكن أن يتحول، ولكنه يكرر نفسه، فقط، بأنواع من ضروب الإلحاح (نظرة ملحة). وهذا يجعل التصوير قريباً (بعض الصور) من الهايكو. والسبب لأن توسيم الهايكو، هو، أيضاً، توسيم لا يمكن إظهاره: إن كل شيء معطى، من غير إثارة للرغبة، أو حتى من غير إمكانية التوسع البلاغي. ويمكننا، في الحالتين، بل يجب أن نتكلم «بسكون حيوي»: سكون مرتبط بتفصيل (بصاعق)، وبانفجار يضع نجمة على زجاج النص، أو على الصورة: لا الهايكو، ولا الصورة يدفعان إلى «الحلم».

لا يرى السود في تجربة أومبريدان على الشاشة إلا الدجاجة الصغيرة، وهي تعبر في زاوية من الزوايا ساحة القرية الكبيرة.

الصورة (١١)



«أبعدت كل معرفة، وكل ثقافة... وإني لا أرى إلا الياقة العريضة لقميص الصبي، والضمادة على أصبع الفتاة...»

وأنا أيضاً، لم أر من طفلين متخلفين عقلياً، وتابعين لمؤسسة نيوجرسي (صور لوي. ه. هين الطفلين في عام ١٩٢٤) الرؤوس الكبيرة، ولا المظهر الجانبي المحزن (وهذا يعد جزءاً من الدراسة). وما رأيته، مثل سود أومبريدان، هو التفصيل المنزاح عن المركز، والياقة الواسعة للصبي، واللعبة معلقة في أصبع الفتاة. فأنا متوحش، وطفل - أو أنا مهووس. وإني لأطرد كل معرفة، وكل ثقافة، وأمتنع عن الوراثة من نظرة أخرى.

بعد الحدث والصمت

- ٢٢ -

إن الدراسة في نهاية الأمر مشفرة دائماً، وأما الوخز فليس كذلك (وأرجو ألا أتطرف في استخدام هذه الكلمات).

لقد صور نادار، في زمنه (١٨٨٢)، سافورنيان دي بازا محاطاً بشابين زنجيين، يلبسان لباساً بحرياً. وقد وضع أحد هذين البحارين الحدثين يده على ساق بازا على نحو مريب. وقد ثبتت هذه الحركة غير اللائقة نظري، وشكلت وخزاً. ومع هذا، فليس هو كذلك، لأنني شفرت مباشرة، سواء أردت أم لا، وضعية الجسم بما يشبه «الشاذ» (وأما الوخز بالنسبة إليَّ فقد تمثل في يدي الحدث الثاني المكتوفتين). وما أستطيع أن أسميه، لا يستطيع في الحقيقة أن يخزني. وإن عدم القدرة على التسمية، يعد عرضاً جيداً من أعراض الاضطراب. فلقد صور مابليثورب بوب ويلسون وفيل غلاس. وإذا كان بوب ويلسون يشدني، فأنا لا أستطيع أن أقول لماذا، أي ما هو: هل هي النظرة، أم البشرة، أم وضع اليدين، أم حذاء كرة السلة؟

صورة (١٢)



«يتمثل الوخز بالنسبة إليّ في الذراعين المعقودين للبحار الثاني».

صورة (١٣)



«يستوقفني بوب ولسون، ولكني لا أستطيع أن أقول لماذا...»

إن التأثير أكيد، ولكنه تـأثير لا يعـوض، ولا يعثـر عـلى علامتـه، وعـلى اسمه. بيد أنه تأثير قاطع، ومع ذلك فهو يهبط في منطقة غامضة مـن نفسي. وقد نجده حاداً، ومختنقاً، وهو يصرخ بصمت. وهـذا تنـاقض غريـب: إنـه ومض يطفو.

ولا شيء يدهش، حينئذ، إذا كنا أحياناً، رغـم وضـوحه، لا ينكـشف إلا بعد مضي وقت، أي عندما تكون الصورة بعيدة عن عيني، فإني أفكر فيها من جديد. ويحدث أني أستطيع أن أتعرف إلى صورة أتذكرها عـلى نحـو أفـضل من صورة أراها. وإن هـذا ليكـون كـما لـو أن الرؤيـة المباشرة توجـه اللغـة

توجيهاً خاطئاً، وتجعلها تلتزم بجهد وصفي، تفوته دائماً نقطة التأثير، والوخز. وحين أقرأ صورة فان دير زي، فقد أظن أني عرفت ما يحرك شعوري: إنه الحذاء الإبزيمي للزنجية المرتدية لباس العيد. ولكن هذه الصورة قد فعلت فيَّ فعلها، وبعد بعض الوقت فهمت أن الوخز الحقيقي إنما كان العِقْدَ الذي تحمله على مستوى الرقبة. والسبب في هذا (من غير شك)، هو أن العقد نفسه (السلك الرفيع الذهبي المجدول)، هو الذي كنت أراه دائماً، تحمله إحدى قريباتي، والذي اختفى ذات مرة، وظل مغلقاً عليه في صندوق عائلي للمجوهرات القديمة (وأخت أبي هذه، لم تتزوج قط، وعاشت عانساً بالقرب من أمها، والتي كنت أتألم دائماً من أجلها، وأنا أفكر بتعاسة حياتها الريفية). ولقد فهمت للتو أن الوخز، مهما كان قاطعاً، فإنه يستطيع أن يتلاءم مع بعض الكمون (ولكنه لا يتلاءم أبداً مع أي اختبار).

وفي العمق (أو في الحد الأقصى)، لكي نتمكن من رؤية صورة ما جيداً، فإنه من الأفضل رفع الرأس أو إغلاق العينين. «فالشرط المسبق للصورة، هو النظر»، كما كان جانوش لكافكا. وكان كافكا يبتسم ويجيب: «إننا نصور أشياء لكي نطردها من الذهن. وإن حكاياتي طريقة من طرق غلق العينين». ولذا، فإن على الصورة أن تكون صامتة (توجد صور راعدة، لا أحبها): ليست القضية قضية «غضٍّ» ولكنها قضية موسيقى. وإنه لا يمكن بلوغ الذاتية المطلقة إلا في حالة تكونها، وفي جهد من الصمت نبذله (فإغلاق العينين هو جعل الصورة تتكلم في الصمت). ولقد تؤثر الصورة فيَّ، إذا سحبتها من ثرثرتها العادية: «التقانة»، و«الواقع»، و«التحقيق الصحفي»، و«الفن»، إلى آخره: لا تقل شيئاً، وأغلق عينيك، ودع التفاصيل تصعد وحدها إلى الوعي المؤثر.

حقل أعمى

- ٢٣ -

الشيء الأخير عن الوخز: سواء طوق أم لم يطوق، فهو يمثل إضافة: إنه ما أضيفه إلى الصورة، موجود فيها مسبقاً مع ذلك. ولن أضيف إلى الصبيين المعاقين اللذين صورهما لويس. ه. هين، تشوه الجانب: الشيفرة تقوله قبلي، وتأخذ مكاني، ولا تتركني أتكلم. فما أضيفه - وهو بالطبع موجود من قبل في الصورة - هو الياقة، والضماد. فهل أضيف في السينما إلى الصورة؟ - أنا لا أعتقد. إذ ليس لديَّ وقت. وأمام الشاشة، لا أكون حراً لكي أغلق عيني. وإن حدث ذلك، فإني حين أعيد فتحهما، لن أجد ثانية الصورة نفسها. فأنا مرغم على شراهة مستمرة. وثمة حشد من النوعيات الأخرى، ولكن ليس ثمة فكر. ومن هنا، فإن الفائدة، بالنسبة إليَّ، تكمن في التصوير الضوئي.

ومع ذلك، فإن للسينما سلطة لا يمتلكها التصوير للوهلة الأولى. فالشاشة (كما لاحظ بازان) ليست إطاراً، ولكنها مخبأ. والشخصية التي تخرج منها، تستمر في العيش: ثمة «حقل أعمى» يضاعف من غير توقف الرؤية الجزئية. وما دام الحال كذلك، فإنني، أمام آلاف الصور، بما فيها تلك التي لها دراسة جيدة، لا أحس بأي حقل أعمى. فكل ما يجري في داخل الإطار يموت حتماً، وأما هذا الإطار فيتم تجاوزه. وعندما نعرف الصورة بأنها صورة ثابتة، فإن هذا لا يعني فقط أن الشخصيات التي تمثلها لا تتحرك. وذلك لأن هذا يعني أنها لا تخرج، وأنها مخدرة، وأنها مثبتة كأنها

فراشات. ومع هذا، فإنه ما إن يوجد وخز، حتى يتخلق حقل أعمى (أي يُتكهن به): إن الزنجية المرتدية لباس العيد، قد حظيت، بسبب عقدها الملفوف، بالنسبة إليّ، بحياة خارجية كاملة لصورتها الشخصية. ولذا، فإني أتمنى لقاء بوب ويلسون المزود بوخز لا يحدد. وإليكم الملكة فيكتوريا، وقد صورها جورج. و. ويلسون في عام (١٨٦٣). إنها تمتطي حصاناً، وتغطي تنورتها ردفيها بوقار (وفي هذا، تكمن الأهمية التاريخية، والدراسة). ولكن كان إلى جانبها مرافق يرتدي تنورة اسكتلندية، فجذب انتباهي. وكان يمسك بلجام الحصان: هذا هو الوخز. وحتى لو أني لم أكن أعرف المقام الاجتماعي لهذا الاسكتلندي (هل هو خادم؟ أم هو مروّض الخيول؟)، فإنني أرى وظيفته جيداً: إنها تتمثل في مراقبة هدوء الحيوان. ماذا لو قفز فجأة؟ ماذا سيحل بتنورة الملكة، أقصد ماذا سيحصل لجلالتها؟ يُخرج الوخز، وهماً، الشخصية الفكتورية (وهذه هي الحالة) من الصورة، ويهبها صورة لحقل أعمى.

إن الحضور (الحيوي) لهذا الحقل الأعمى، هو، كما أعتقد، ما يميز الصورة الجنسية من الصورة الخلاعية. فالصورة الخلاعية تمثل الجنس على نحو عادي. وإنها لتصنع منه موضوعاً ثابتاً (تميمة)، وممدوحاً كما لو أنه إله لا يغادر عرشه.

صورة (١٤)



«الملكة فيكتوريا ليست جميلة على الإطلاق»
(فرجينيا وولف)

وبالنسبة إليّ لا يوجد وخز في الصورة الخلاعية، وجلّ ما تقوم به هو تسليتي (ومع ذلك، فإن الملل يأتي سريعاً). وأما الصورة الجنسية، فهي، على العكس من ذلك، لا تجعل من الجنس موضوعاً مركزياً. ويمكنها ألا تظهره تماماً. ذلك لأنها تأخذ المشاهد إلى خارج إطارها. وإني لأحيي الصورة من أجل هذا، وإنها لتحييني. ولقد يمثل الوخز حينئذ ضرباً من الخروج الدقيق، كما لو أن الصورة تقذف الرغبة بعيداً عن المشهد الذي تعطيه: إنها تقذف بها ليس فقط نحو «ما تبقى» من العري، وليس فقط

نحو استيهام الممارسة، ولكن نحو السمو المطلق للكائن روحاً وجسداً معاً.

وأما هذا الصبي ذو اليد الممدودة، والشعر المشع، وإن كان جماله ليس جمالاً أكاديمياً على الإطلاق، ورغم كونه نصف خارج من الصورة، ومنفياً إلى الطرف الأقصى من الإطار، فإنه يجسد ضرباً من الجنس النشط. وتحثني الصورة لكي أميز الرغبة الثقيلة، أي تلك التي تتعلق بالخلاعة، من الرغبة الخفيفة، والرغبة الجيدة، أي تلك التي تتعلق بالجنس. وبعد كل شيء، هل يمكن للأمر أن يكون مسألة حظ: لقد ثبت المصور يد الصبي (مابليثورب، كما أظن أنه هو نفسه) عند درجة انفتاحها الجيد، وعند درجة قدرها للتخلي: ولو أن بعض الميليمترات كانت زائدة أو ناقصة، فإن الجسد الذي تنبأنا به ما كان ليُعرض بمثل هذا الحسن من الالتفات (الجسم الخلاعي جسم مرصوص، وإنه ليظهر نفسه من غير أن يمنحها، ذلك لأنه خلو من أي كرم): لقد وجد المصور اللحظة الجيدة، إنها كايروس الرغبة (الزمن المناسب للرغبة).

صورة (١٥)



«اليد في الامتداد الأقصى لانفتاحها، ولقدرها في الاستسلام»

استدراك

- ٢٤ -

متنقلاً هكذا من صورة إلى صورة (والحق يقال إن كل الصور صور عامة حتى اللحظة)، وربما أكون قد تعلمت كيف تمشي رغبتي، ولكنني لم أكتشف طبيعة التصوير. وكان يجب عليَّ أن أقر بأن لذتي تكمن في كوني وسيطاً ناقصاً، وأن ذاتية تختزل في مشروعها المتعي لا تستطيع أن تتعرف على الكون ثانية. ولذا، يجب أن أهبط أكثر في ذاتي لكي أعثر على بداهة التصوير، هذا الشيء الذي يراه كل من ينظر إلى الصورة، ويميزها بعينيه من كل صورة أخرى. وقد يكون من الأفضل لي أن أقوم باستدراكي.

- II -

ذات مساء

- ٢٥ -

في مساء من شهر تشرين الثاني، بعد وقت قليل من موت أمي، أخذت في ترتيب بعض الصور. ولم أتوقع العثور عليها ثانية، ولم أنتظر شيئاً من «صور الكائن تذكرنا به أقل بكثير من الاكتفاء بالتفكير فيه» (بروست). وكنت أعرف جيداً، بهذه القدرية التي تعد واحدة من السمات الأكثر بشاعة للحداد، أنني مهما عاينت الصور، فإنني لن أستطيع أبداً أن أتذكر ملامحها (استحضارها جميعاً أمامي). لا، فقد أردت، تبعاً لأمنية فاليري عند وفاة والدته، أن «أكتب عنها مصنفاً صغيراً، أخصه لنفسي فقط» (ربما سأكتبه في يوم من الأيام، بغية أن أطبعه، إذ ربما تدوم ذكراها على الأقل الزمن الذي تدومه شهرتي). وبالإضافة إلى هذا، فإن هذه الصور، إذا استثنينا تلك التي نشرتها، حيث نرى أمي، في شبابها، تمشي على شاطئ اللانديس، وحيث أجد «مشيتها» ثانية، وصحتها، وإشعاعها - ولكن ليس وجهها البعيد جداً -، وإن هذه الصور التي كنت أمتلكها عنها، لا أستطيع أن أقول إني أحبها. فأنا لم أقف متأملاً لها، وكذلك لم أغص في هوَّتها، بيد أنني صنفتها. ولكن لم تبد لي أي واحدة منها جيدة فعلاً: لا من ناحية الأداء التصويري، ولا من ناحية البعث الحي لوجه أحبه، وإذا أطلعت، ذات يوم، أصدقائي على هذه الصور، فإنه بإمكاني أن أشك في أنها ستقول لهم شيئاً.

التاريخ بوصفه انفصالاً

- ٢٦ -

لقد كان التاريخ، بالنسبة إلى كثير من هذه الصور، هو الذي يفصلني عنها. أليس التاريخ فقط هو ذلك الزمن الذي لم نلد فيه؟ لقد قرأت عدم وجودي في الثياب التي كانت ترتديها أمي قبل أن أكون قادراً على تذكرها. وقد يدهش المرء حين يرى كائناً أليفاً لديه يرتدي على نحو مختلف. فها هي أمي، في عام ١٩١٣ تقريباً، في أبهى حللها المدينية، على رأسها قلنسوة، وريش، وقفازات، وقماشاً قطنياً ناعماً على معصم يدها ورقبتها، وأناقة تكذبها عذوبة نظرتها وبساطتها. وهذه هي المرة الوحيدة التي أراها هكذا، مأخوذة في تاريخ (من الأذواق، والدُرْجات، والأقمشة): لقد تحول حينئذ انتباهي عنها إلى متممات الزينة التي فنيت. ولأن الثياب فانية، فإنها تمثل بالنسبة إلى الكائن المحبوب قبراً ثانياً. ولكنني أعثر ثانية على أمي، لمدة قصيرة، للأسف، ومن غير أن أستطيع أن أحتفظ مدة طويلة بهذا البعث، يجب علي، بعد فترة، أن أجد ثانية في بعض الصور الأشياء التي كانت فوق طاولة زينتها، كعلبة البودرة العاجية (كنت أحب صوت الغطاء)، وقارورة من الكريستال مائلة الحد، أو كرسياً منخفضاً موجوداً اليوم بالقرب من سريري، وأيضاً أخشاب النخيل التي كانت تضعها فوق الأريكة، والحقائب الكبيرة التي كانت تحبها (والتي كانت أشكالها المريحة تكذب الفكرة البرجوازية عن حقيبة اليد).

وهكذا، فإن حياة الشخص الذي سبق وجوده وجودنا بقليل، تبقي توتر التاريخ نفسه مسوراً في خصوصيتها ومشاركتها. فالتاريخ هيستيري: إنه لا يتكون إلا إذا نظرنا إليه - ولكي ننظر إليه، يجب أن نقصي أنفسنا عنه. وبوصفي روحاً حية، فإني أكون على الضد من التاريخ نفسه، وهذا ما يكذبه، ويهدمه لصالح تاريخي الخاص (من المستحيل بالنسبة إليّ أن أعتقد بالشهود، ومن المستحيل على الأقل أن أكون واحداً منهم. فميشليه لم يستطع أن يكتب شيئاً عن زمنه الخاص). وإن الزمن الذي عاشت فيه أمي قبلي، هو التاريخ بالنسبة إلي (وعلى كل حال، فإن هذا العصر هو الذي يهمني أكثر تاريخياً). ولا تستطيع أي سابقة على الإطلاق أن تجعلني أرى هذا الزمن انطلاقاً من ذاتي (وهذا هو تعريف «السابقة») - في حين أنني إذ أتأمل صورة تعانقني أمي فيها طفلاً، وتضمني إلى صدرها، أستطيع أن أوقظ فيَّ نعومة الحرير الصيني المدعوك وعطر مسحوق الأرز.

تعرَّف

- ٢٧ -

وهكذا يلد السؤال الجوهري: هل تعرفت عليها؟

أتعرف أحياناً، بفضل هذه الصور، على منطقة من وجهها، لها علاقة بأنفها وجبينها، وبحركة ذراعيها ويديها. ومن هنا، فإني لن أعرفها مطلقاً إلا مجزأة، ولقد يعني هذا أني أفوِّت عليَّ كائنها، كما يعني إذاً أني فوَّتها كلها. فلم تكن هي، ومع ذلك، لم تكن شخصاً آخر. هذا، وإني لأعرفها من بين آلاف النساء الأخريات، ومع ذلك فإني لم «أجدها ثانية». وإني لأعرفها اختلافاً وليس جوهراً. وهكذا، فإن التصوير يرغمني على عمل مؤلم. فلقد كنت، وأنا مشدود نحو جوهر هويتها، أتخبط في وسط من الصور، حقيقية جزئياً، مما يعني أنها مزيفة كلياً. ولذا، فإن المرء إذ يقول أمام صورة ما «إنها تقريباً هي»، تعد بالنسبة إلي أكثر إيلاماً من القول أمام أخرى: «ليست هي على الإطلاق». فكلمة «تقريباً» تنتمي إلى نظام شنيع من أنظمة الحب ولكنها تمثل أيضاً مقاماً للحب محبطاً - ولهذا، فإني أكره الأحلام. ولأنني غالباً ما أحلم بها (وأنا لا أحلم إلا بها)، ولكن ليس تماماً بها: إن لها في الحلم شيئاً منزاحاً قليلاً، ومبالغاً فيه. ومثال ذلك أنها لم تكن قط مرحة ولا رفيعة. وكذلك أيضاً، فإني أعرف أنها هي، ولكنني لا أرى سماءها (ولكن هل نرى في الحلم أو نعلم؟): إنني أحلم بها، لا أحلمها. وإني لأبذل أمام الصورة، كما في الحلم، الجهد نفسه، والعمل السيزيفي نفسه: إنه الصعود، مشدوداً نحو الجوهر، والنزول ثانية من غير تأمله، ثم البدء من جديد.

ومع ذلك، يوجد في صور أمي هذه، مكـان محفـوظ، ومحمـي: إنـه نـور عينيها. ولم يكن بالنسبة إلى اللحظة سوى نور فيزيائي محض، والأثر الملـون للتصوير، والأزرق - الأخضر لبؤبؤي عينيها. ولقد كان هذا النور من قبل نوعاً من التأمل، يقودني نحو هوية جوهرية، ونحو عبقرية الوجه المحبوب. ثم حتى ولو لم تكن هذه الصور متقنة، وتُظهر كل صـورة منهـا الإحـساس الحقيقي الذي كان يجب أن تكابده في كل مرة تركت فيها نفـسها للتـصوير: تستعد أمي للتصوير، وهي خائفة من أن ينقلب رفضها إلى «موقف». ولقد نجحت في هذا الامتحان بالوقوف أمام العدسة (وهو فعل لا يمكن تلافيه) بحشمة (ولكن من غير مظهر مسرحي عقدته مع الذل أو الاستيلاء). ذلك لأنها كانت تعرف دائماً أن تستبدل قيمة أخلاقية بقيمة عليا، وبقيمة مدنيـة. وهي، إلى ذلك، لم تكن تتـصارع مـع صـورتها كـما كنـت أفعـل ذلـك مـع صورتي: إنها لم تكن لتفرض نفسها.

صورة حديقة الشتاء

- ٢٨ -

مضيت هكذا، في البيت الذي توفيت فيه لتوها، ناظراً إلى صور أمي تحت ضوء المصباح واحدة تلو أخرى، وصاعداً مع الزمن رويداً رويداً، باحثاً عن حقيقة الوجه الذي أحببت. ولقد اكتشفتها.

كانت الصورة جد قديمة. كرتونية، وكانت زواياها مهترئة، باهتة الحبر، وبالكاد يظهر فيها صبيان واقفان، يشكلان فريقاً، فوق نهاية جسر خشبي في حديقة Hiver، ذات السقف الزجاجي. وكان عمر أمي، حينئذ، خمس سنوات (١٨٩٨)، وكان عمر أخيها سبع سنوات. وكان يسند ظهره إلى درابزين الجسر، وفوقه بسط ذراعه. أما هي، ففي مكان أبعد، وكانت أصغر قامة منه، وتقف أمام آلة التصوير. وإنا لنشعر وكأن المصور قال لها: «تقدمي قليلاً، لكي نراك». كانت تجمع يديها، الواحدة تقبض على الأخرى بوساطة إصبعها، كما يفعل الأطفال ذلك غالباً، وذلك بحركة مرتبكة، وكان الأخ والأخت متحدين، كما أعرف ذلك من افتراق الأبوين، اللذين كانا على قاب قوسين من الطلاق، وقد وقفا جنباً إلى جنب، وحدهما، في الممر، تحت أوراق الشجر والنخيل المصري (كان هذا هو البيت الذي ولدت فيه أمي في شونفيير - سور - مارن).

تأملت الفتاة الصغيرة، فوجدت أمي أخيراً. وجدت نقاء وجهها، والوضع الساذج ليديها، والمكان الذي وقفت فيه طائعة من غير أن تبرز أو

تختفي. ووجدت، أخيراً، تعبيرها الذي يميزها كما يتميز الخير من الشر، وجدت الفتاة الهيستيرية الصغيرة، ووجدت الدمية المتظارفة التي تحاكي الكبار. ولقد شكّل كل هذا صورة للبراءة العليا (هذا إذا أردنا أن نأخذ هذه الكلمة من خلال اشتقاقها، والذي هو «أنا لا أعرف الإيذاء»). ولقد حول كل هذا وضعية التصوير إلى هذا التناقض المزعزع، والذي حافظت عليه في حياتها كلها: إنه تأكيد الرقة. وكنت أرى، في صورة الفتاة الصغيرة، الطيبة التي كوَّنها كائنها مباشرة، وللأبد، من غير أن تأخذها من أحد. إذ كيف يمكن لهذه الطيبة أن تأتي من أبوين غير كاملين، وقد أحباها حباً سيئاً، باختصار: من أسرة؟ إن طيبتها هي، تحديداً، خارج اللعبة، إنها لا تنتمي إلى أي نسق، أو هي تتموضع، عند حدود أخلاق (إنجيلية، مثلاً). وأنا لا أستطيع أن أعرِّفها على نحو أفضل إلا بهذه السمة (من بين سمات أخرى).

لم تقدم لي أمي خلال كل حياتنا معاً، ملاحظة واحدة.

صورة (١٦)



«من هو، برأيكم المصوّر الأعظم في العالم؟
نادار».

وكان هذا الوضع الاستثنائي والخاص، وبالغ التجريد بالنسبة إلى الصورة، حاضراً مع ذلك في وجهها الموجود في الصورة التي عثرت عليها للتو. «فالصورة غير العادلة، هي مجرد صورة فقط» كما يقول غوردان.

ولكنني حزين يريد صورة عادلة، صورة تكون في الوقت نفسه عدلاً وعدالة: فقط صورة، صورة دقيقة. هذه كانت بالنسبة إليّ صورة حديقة «Hiver».

لقد منحتني الصورة لمرة واحدة، شعوراً أكيداً كالذكرى، وهو شعور يشبه ما كابده بروست، وذلك عندما انحنى ذات يوم لكي يخلع حذاءه، فلمح في ذاكرته فجأة وجه جدته الحقيقي، «ووجدت، للمرة الأولى، الواقع الحي في ذكرى غير إرادية ومكتملة». ولقد كان المصور الغامض لشينفبير - سور - مارن وسيط الحقيقة، مثل نادار الذي أعطى لأمه (أو لزوجته، إننا لا نعرف) صورة من أجمل صور العالم. لقد أنتج صورة متفوقة، وفيها أكثر مما يستطيع الكائن التقني للتصوير أن يعد به على نحو معقول. أو أيضاً (وذلك لأني أتطلع إلى قول هذه الحقيقة)، لقد كانت صورة حديقة Hiver بالنسبة إليّ تشبه الموسيقى الأخيرة التي كتبها شومان قبل أن يُبتلى، هذا الغناء الأول للفجر، وهو يتناسب مع كينونة أمي ومع الحزن الذي أكابده لموتها في الوقت نفسه. وإنني لا أستطيع أن أفصح عن هذا التناسب إلا بعد سلسلة غير متناهية من الصفات. ولذا، فإني أختصر، مقتنعاً بأن هذه الصورة التي تجمع كل السمات الممكنة التي يتكون كائن أمي منها، والتي، على العكس من ذلك، أحالني الحذف أو التلف الجزئي إلى صورها التي تركتني غير راض. ولم تكن هذه الصور التي يسميها التصوير أي شيء، سوى قياس، يبعث هويتها فقط، وليس حقيقتها. غير أن صورة حديقة Hiver، كانت جدّ جوهرية. فهي تتم، بالنسبة إليَّ، على نحو طوباي، علم المستحيل للكائن الفريد.

الفتاة الصغيرة

- ٢٩ -

لا أستطيع أن أنزع من أفكاري هذا: لقد اكتشفت هذه الصورة وأنا أصعد الزمن. أما اليونانيون، فقد دخلوا إلى الموت وهم يرجعون إلى الوراء. فالذي كان أمامهم هو ماضيهم. وهكذا، فإنني صعدت حياة، ليست حياتي، ولكنها حياة تلك التي أحبها. وانطلقت من صورتها الأخيرة، تلك التي أُخذت صيفاً قبل موتها (حينها كانت جد مرهقة، وفي كمال نبلها، وإنها لتجلس أمام باب بيتنا، محاطة بأصدقائي)، ووصلت، بعد أن صعدت ثلاثة أرباع القرن، إلى صورة طفلة. ونظرت بعمق نحو سيادة الخير للطفولة، وللأمومة، وللأم الطفلة. وبكل تأكيد، فلقد أضعتها حينئذ مرتين، مرة في تعبها النهائي، ومرة في صورتها الأولى، والتي تمثل، بالنسبة إلي، صورتها الأخيرة. ولكن انقلب حينئذ أيضاً كل شيء. وأخيراً عثرت عليها ثانية تماماً كما هي...

إن هذه الحركة للصورة (في نظام الصور)، قد عشتها في الواقع. فلقد كانت أمي ضعيفة، بل جد ضعيفة في نهاية حياتها، وبوقت قليل قبل اللحظة التي نظرت فيها إلى صورها واكتشفت صورة حديقة Hiver. ولقد عشت في ضعفها (لقد كان محالاً عليَّ أن أساهم في عالم القوة، وأن أخرج من الماء، فقد كانت الحياة الاجتماعية تخيفني). وكنت أعتني بها أثناء مرضها، وأناولها كأس الشاي الذي كانت تحبه، لأنها كانت تستطيع أن تشرب فيه على نحو أكثر راحة من شربها من الفنجان. لقد أصبحت فتاتي الصغيرة

التي جمعت بالنسبة إلي الطفلة الأساسية التي كانت في صورتها الأولى. وعند بريخت الذي كنت معجباً به كثيراً فيما مضى، نجد عكس ذلك. فالابن هو الذي يربي الأم (بمهارة). ومع ذلك، فإني لم أربِّ أمي قط، ولم أقنعها بشيء مهما كان. وبمعنى ما، فإني لم أكلمها على الإطلاق، ولم أتحدث أمامها بحديث عنها. فقط كنا نفكر من غير أن نقول لأنفسنا إن تفاهة اللغة الخفيفة، وإن تعليق الصور، هو ما يجب أن يكون خير الحب نفسه، وموسيقاه. كانت جد قوية، وكانت قانوني الداخلي. ولقد عشتها لكي أنتهي بها كما انتهى طفلي الأنثوي. وهكذا، حسمت الموت على طريقتي. وإذا كان الموت هو الانتصار القاسي للنوع، كما قال كثير من الفلاسفة، وإذا كان الخاص يموت لإرضاء العام، وإذا كان الفرد يموت بعد أن يعيد نفسه كأنه آخر غير ذاته، وإذا كان ينكر ذاته ويتجاوزها، فأنا الذي لم أنجب قط، قد ولدت أمي في عين مرضها. وما دامت قد ماتت، لم يعد لدي أي سبب لكي أمشي على إيقاع مشي الحي الأعلى (النوع). ذلك لأنه لم يعد بإمكان خصوصيتي أبداً أن تصبح كونية (ما عدا الطوباوية التي بالكتابة يجب على مشروعها، مذئذ، أن يصبح هدف حياتي الوحيد).

هذا هو ما قرأته في صورة حديقة Hiver.

أريان

- ٣٠ -

ثمة شيء يشبه جوهر الصورة يطفو على هذه الصورة الخاصة. ولما كان الأمر كذلك، فقد قررت أن أُخرج كل التصوير (طبيعته) من الصورة الوحيدة التي كانت موجودة أكيداً، بالنسبة إليّ، وأن أجعلها، على نحو ما، مرشداً لبحثي الأخير: فكل صور العالم تشكل متاهة. وإني لأعلم أنه في مركز هذه المتاهة، لن أجد ثانية شيئاً آخر غير هذه الصورة الوحيدة التي تتم كلمة نيتشه: «إن الإنسان التائه، لا يبحث مطلقاً عن الحقيقة، بل يبحث فقط عن نغمه». ولقد كانت صورة حديقة Hiver نغمي. وليس ذلك لأنها كانت تجعلني أكتشف شيئاً سرياً (مسخاً أو كنزاً)، وإنما لأنها ستقول لي من أي شيء صنع هذا الخيط الذي يجذبني نحو التصوير. ولقد فهمت بأنه كان يجب علي، من الآن فصاعداً، أن أسائل بدهية التصوير، ليس من وجهة نظر اللذة، ولكن بالنسبة إلى ما نسميه، رومانسياً، الحب والموت.

(لا أستطيع أن أبرز صورة حديقة Hiver. فهي لا توجد إلا بالنسبة إلي. أما بالنسبة إليكم، فإنها لن تكون شيئاً سوى صورة من الصور، وواحدة من آلاف تجليات «أي شيء». وهي لا تستطيع أن تكوِّن موضوعاً مرئياً لعلم ما، كما أنها لا تستطيع أن تؤسس لموضوعية، بالمعنى الإيجابي للكلمة. وأكثر ما في الأمر أنها قد تهم دراستكم: العصر، والثياب، والتوليد الضوئي. ولكنها في ذاتها، ليس فيها أي جرح بالنسبة إليكم).

العائلة، الأم

- ٣١ -

لقد حددتُ لنفسي، منذ البداية، مبدأ: ألا أختزل الذات التي أمثلها أبداً، إزاء بعض الصور، إلى مادة اجتماعية غير متجسدة، وغير تخصصية، ينشغل العلم بها. فهذا المبدأ يضطرني كي «أنسى» مؤسستين: العائلة، والأم.

ثمة مجهول كتب لي: «يبدو أنك تعد ألبوماً جامعاً لصور العائلة» (وهذه طريقة شاذة للإشاعة). لا: لا أعد ألبوماً، ولا عائلة. فمنذ زمن طويل، كانت العائلة بالنسبة إليَّ، هي أمي. وكان إلى جانبي أخي. ولا شيء غير هذا من قبل ومن بعد (اللهم إلا ذكريات الأجداد). ولا يوجد ابن عم، هذه الوحدة الضرورية لتأسيس مجموعة عائلية. وأما ما عدا ذلك، فلا يروق لي هذا الجزء العلمي، لأنه يتعامل مع العائلة فقط كما لو أنها نسيج من الإكراهات والطقوس: إما أن يُرمز إليها بوصفها مجموعة من انتماء مباشر، أو أن نجعل منها عقدة للصراع والقمع. وسيقال: إن علماءنا لا يستطيعون أن يتصوروا وجود عوائل «نحب بعضنا فيها».

الأمر لا يتعدى كوني لا أريد أن أختزل عائلتي إلى العائلة، ولا أمي إلى الأم. وإني حين أقرأ بعض الدراسات العامة، أرى أنها يمكن أن تطبق على نحو مقنع على وضعي: ج.ج. كرو، معلقاً على فرويد في كتابه (موسى والتوحيد) ومفسراً، يقول إن اليهودية، قد رفضت الصورة لكي تكون في ملجأ بعيداً عن مخاطرة عبادة الأم، وإن المسيحية إذ جعلت التمثيل الأنثوي ممكناً، فقد تجاوزت صرامة القانون لصالح المتخيل. ورغم أنني نتاج دين

من غير صور، حيث الأم لا تكون معبودة (البروتستانتية مثلاً)، فقد كانت تكونني، بلا ريب، ثقافة الفن الكاثوليكي، إذ إنني، أمام صورة حديقة الشتاء، كنت أترك نفسي للصورة والمتخيل. وإنني لأستطيع إذاً أن أفهم عموميتي. ولكن بما أنني فهمتها فهماً دامغاً، فإنني سأنجو منها. ففي الأم، توجد بذرة مشعة، لا تختزل: إنها أمي. ويريدون مني أن أتألم أكثر، وذلك لأنني طوال حياتي في كنفها. ولكن ألمي يأتي مما كانته. ولأنها كانت من كانت، فإني قد عشت في كنفها. وإذا كانت الأم خيراً، فإن أمي قد أضافت لها هذا اللطف، وأضافت لها كونها روحاً فريدة. وإني لأستطيع أن أقول كما يقول الراوي البروستي عند موت جدته: «لم أتمسك فقط بالألم، ولكنني تمسكت باحترام أصالة ألمي». والسبب لأن هذه الأصالة كانت انعكاساً لما يوجد فيها مما لا يمكن اختزاله على الإطلاق. ولذا، فهو ضائع إلى الأبد. ولقد نقول إن الحداد، بتأثيره المتدرج، يمحو الألم ببطء. فأنا لا أستطيع، ولا أقدر أن أعتقد به. فالزمن بالنسبة إليّ، يقصي مشاعر الضياع (أنا لا أبكي) وهذا كل شيء. وأما بالنسبة إلى ما تبقى، فكل شيء ظل ثابتاً. والسبب لأن ما أضعته، ليس صورة (الأم)، ولكنه الكائن. وليس كائناً ولكنه كيفية (إنه الروح): ليس ما لا يمكن الاستغناء عنه، ولكنه ما لا يعوض. فأنا أستطيع العيش من غير الأم (إننا، جميعاً، نفعل هذا في وقت متأخر إلى حد ما). ولكن الحياة التي تبقت لي، ستكون بكل تأكيد، وحتى النهاية، شيئاً غير قابل للوصف (ومن غير كيفية).

«كان هذا موجوداً»

- ٣٢ -

إن ما لاحظته في البداية، وبطريقة حرة، وتحت غطاء منهجي، هو أن كل صورة تتشاكل طبيعياً مع مرجعها على نحو ما. ولقد اكتشفت هذا مجدداً، وحديثاً، ويجب عليَّ القول إنني اكتشفت هذا حين كنت مأخوذاً بحقيقة الصورة. ويجب عليَّ، إذاً، منذ هذه اللحظة أن أقبل باختلاط صوتين: الصوت المعتاد (أي أن أقول ما يراه كل الناس ويعرفونه)، وصوت الفرادة (أي تعويم هذا المعتاد بكل اندفاع الانفعال الذي لا يظهر لأحد سواي). وإن هذا ليشبه كما لو أنني أبحث عن طبيعة فعل لا مصدر له ولا نلتقيه إلا بشرط الزمن والصيغة.

كان يجب عليّ، بداية، أن أدرك جيداً. وهذا يعني، إذاً، إذا كان ممكناً أن أقول جيداً (حتى ولو كان الأمر بسيطاً) بأي شيء يختلف مرجع التصوير عن مرجع أنساق التمثيل الأخرى. ولذا، فإني أسمي «مرجعاً تصويرياً»، ليس الشيء الواقعي كيفياً، والذي تحيل الصورة إليه أو تحيل العلامة إليه، ولكن أقصد الشيء الضروري واقعاً والذي كان موضوع عدسة التصوير. وأرى أن الرسم، فيما يخصه، يمكنه أن يتظاهر بالواقع من غير أن يكون قد رآه. وكذلك، فإن الخطاب يؤلف بين علامات لها مراجع بكل تأكيد، ولكن هذه المراجع يمكن أن تكون، بل يجب أن تكون، في معظم الأحيان مراجع «وهمية». وعلى العكس من هذه المحاكاة التي نجدها في التصوير، فإني لا أستطيع أن أنكر أبداً بأن الشيء كان هنا. ذلك لأنه يوجد وضع مزدوج مترابط: هنا، يوجد الواقع، ويوجد الماضي. ولأن هذا القيد لا يوجد إلا

بالنسبة إلى التصوير، فيجب علينا أن نأخذه بالحسبان، وباختزال الأساسي منه، إلى لب الصورة. وما أقصده في الصورة (لا تتكلموا أيضاً عن السينما)، فليس الفن، ولا التواصل، وإنما هو المرجع الذي يمثل النظام المؤسس للتصوير.

سيكون اسم لب جوهر الصورة إذاً: «كان - هذا - موجوداً»، أو أيضاً «العنيد». ويقال عن هذا (وهذه فذلكة ضرورية لأنها تضيء بعض الفروق)، في اللاتينية من غير ريب: «تشابك»: هذا الذي أراه وُجدَ هنا، في هذا المكان الذي يمتد بين اللانهائي والذات (المصور أو المشاهد). لقد كان هنا، ومع ذلك فقد انفصل فوراً. أجل لقد كان بكل تأكيد، كان حاضراً على نحو لا يمكن دحضه، ومع ذلك كان مرجأ من قبل. كل هذا هو ما كان يريد الفعل «اشتبك» أن يقوله.

ربما، في الازدحام اليومي للصور، وفي آلاف الأشكال من الاهتمام التي يبدو أنه يثيرها، فإن اللب «كان - هذا - موجوداً» كان، ليس مكبوتاً (لا يمكن للب أن يكون كذلك)، ولكنه كان معاشاً بلا مبالاة، كما لو أنه بدهية. وبهذه اللامبالاة، فقد أيقظتني صورة حديقة الشتاء. وتبعاً لنظام متناقض، لأننا في العادة نطمئن على الأشياء قبل أن نعلن بأنها «حقيقية»، وتحت تأثير تجربة جديدة، تجربة الكثافة، فقد استنتجت حقيقة الصورة، وواقعية أصلها. ولقد خلطت بين الحقيقة والواقعية في انفعال فريد. ولقد وضعت فيه، من الآن فصاعداً، طبيعة - عبقرية - التصوير. ذلك لأنه لا توجد أي لوحة شخصية مرسومة، وإن بدت «حقيقية»، لا تستطيع أن تفرض عليّ بأن مرجعها قد وجد فعلاً.

الوقفة أمام آلة التصوير

- ٣٣ -

إنه ليمكنني أن أقول بطريقة أخرى: إن ما يؤسس طبيعة التصوير، هو الهيئة. ولا يهم المدة المادية لهذه الهيئة، حتى وإن كان الزمن واحداً من مليون من الثانية (نقطة الحليب لـ ه. د. إدغيرتون)، ثمة هيئة على الدوام، لأن الهيئة لا تمثل هنا سلوكاً للهدف، ولا تقانة للمصوِّر، ولكنها تمثل نهاية لقصد القراءة: إنني إذ أنظر إلى صورة من الصور، فإني أُدخل حتماً إلى نظري فكرة هذه اللحظة، مهما كانت قصيرة، حيث ثمة شيء واقعي وُجِدَ ساكناً أمام العين. وإني لأعيد سكون الصورة الحاضرة إلى التقاطها سابقاً، كما أعيد هذه الوقفة التي تكوِّن الهيئة. وإن هذا ليشرح أن لب التصوير يفسد عندما تتحرك هذه الصورة وتصبح سينما: في الصورة، ثمة شيء اتخذ هيئة أمام الثقب الصغير، وظل كذلك إلى الأبد (هنا يكمن شعوري). ولكن في السينما، ثمة شيء مر أمام هذا الثقب الصغير نفسه: لقد خطف مضمون الصور الهيئة وأنكرها فيما بعد. وهذه ظاهراتية أخرى. وانطلاقاً من هذا، فإن فناً آخر يبدأ، وإن كان مشتقاً من الأول.

إن حضور الشيء، في عالم التصوير، (في لحظة من اللحظات الماضية) لم يكن قط حضوراً مجازياً. ولقد ينطبق هذا على الكائنات الحية، كما ينطبق على حياة الشيء، باستثناء صور الجثث. وثمة شيء أيضاً: إذا أصبحت الصورة، حينئذ، مريعة، فذلك لأنها تؤكد، إذ أمكن القول، أن الجثة حية بوصفها جثة: إنها الصورة الحية لشيء ميت. وإن الثابت في الصورة ليشبه

نتيجة من نتائج الاختلاط الفاسد بين تصورين: الواقعي والحي. فنحن إذا تحققنا بأن الشيء كان واقعياً، فإن الصورة تحث من طرق خفي على الاعتقاد بأنه حي. وإن هذا ليكون بسبب هذه الخديعة التي تجعلنا نعزو إلى الواقع قيمة عليا بالمطلق، حتى لكأنه الأبدية. ولكن حين يُحمل هذا الواقع باتجاه الماضي (كان - هذا - موجوداً)، فإنها توحي بأنه كان قد مات من قبل. ولذا، فمن الأفضل القول إن السمة التي لا تحاكى للصورة (أي لبها)، تكمن في أن شخصاً ما رأى المرجع (حتى وإن كان المقصود هو الشيء) بلحمه وعظمه، أو أن يكون أيضاً قد رآه شخصياً. وعلى كل حال، فإن الصورة قد بدأت، تاريخياً، بوصفها فناً من فنون الشخص: سواء تعلق الأمر بهويته، أم بوضعه المدني الخاص، أم بما يمكن أن نسميه بكل معاني التعبير «خصوصية الذات» الجسدية. وهنا أيضاً، ومن منظور فينومينولوجي، فإن السينما تبدأ بالاختلاف عن التصوير. والسبب لأن السينما (وظيفياً) تخلط بين هيئتين: الـ«كان - هذا - موجوداً» الخاص بالمثل، وبين الدور، وذلك على نحو (وهذا شيء لا أشعر به أمام اللوحة) لا أستطيع أن أراه أبداً أو أن أعيد رؤيته في فيلم لممثلين أعلم أنهما ماتوا، من غير أن يكون في هذا ضرب من السوداوية: سوداوية التصوير نفسه. (إني أكابد الشعور نفسه حين أسمع لمغنين واراهم الموت).

وإني لأفكر ثانية باللوحة الشخصية لويليام كاسبي، «وُلِدَ عبداً»، وصوره آفيدون. فاللب هنا لب مكثف، لأن الذي أراه هنا، قد كان عبداً: إنه يؤكد أن العبودية كانت موجودة، ولم تكن جد بعيدة منا. وإنه ليوكدها ليس بشهادة تاريخية، ولكن من خلال نظام جديد للبراهين. وهي براهين تجريبية، على نحو من الأنحاء، وإن كان المقصود هو الماضي وليس فقط

البراهين الاستنتاجية. فالبرهان، تبعاً للقديس توما، يسعى للمس المسيح المبعوث حياً. وإني لأذكر أني احتفظت، خلال زمن طويل، بصورة اقتطعتها من مجلة - وظلت مذ ذاك ضائعة ككل الأشياء المحفوظة جيداً - تقدم عرضاً لبيع العبيد: يرتدي السيد قبعة، وهو واقف، والعبيد يرتدون التنانير، وقد كانوا جالسين. أقول بدقة: إنها صورة - وليست أحفورة. وقد كان ذعري وانبهاري الطفولي يأتيان من هنا: من الأمر الأكيد بأن هذا كان موجوداً. وليست القضية قضية صحة ويقين، ولكن القضية قضية واقع. فالمؤرخ لم يعد هو الوسيط، ذلك لأن العبودية كانت قد أعطيت من غير وسيط، وإن الحدث كان قائماً من غير منهج.

الإشاعات المضيئة، اللون

- ٣٤ -

إننا نقول غالباً إن الرسامين هم من اخترعوا الصورة (وذلك حين نقلوا لها الإطار، والمنظور الألبيرتيني، وكذلك علم بصر آلة التصوير المظلمة). وأنا أقول: لا، إن الكيميائيين هم من فعل ذلك. والسبب أن لب «كان - هذا - موجوداً» لم يكن ممكناً إلا منذ أن سمح ظرف علمي (وهو اكتشاف أن أملاح الفضة حساسة إزاء الضوء) بالتقاط الإشعاعات الضوئية التي يرسلها شيء مضاء بشكل متنوع وطبعها. فالصورة، حرفياً، هي انبعاث للمرجع. ولقد انطلقت، من جسد واقعي كان هنا، إشعاعات، لمستني تواً، أنا الموجود هنا. ولا يهم كم كانت مدة التحويل. فصورة الكائن المتواري لامستني تواً، وإنها لتشبه الإشعاع المرجأ لنجم من النجوم. ولربما هو يكون نوعاً من الحبل السُّري يربط جسد الشيء المصور بنظري. فالضوء وإن كان لا يدرك بالضوء، إلا أنه هنا في وسط جسدي، وكأنه إهاب أقتسمه مع هذا الذي أو تلك التي تم تصويرها.

يبدو أن مصطلح «التصوير» يقال في اللاتينية: « imago lucis opera expressa»، أي: صورة موحى بها، «خارجة»، «صاعدة»، «معبّر عنها» (مثل عصير الليمون)، وذلك بوساطة الضوء، وإذا كانت الصورة تنتمي إلى عالم تربطه بعالم الأسطورة بعض الحساسية، فإننا لن نفوت فرصة الابتهاج إزاء ثروة الرمز: يُخلَّد الجسد المحبوب بوساطة معدن ثمين، ومن

الفضة (نُصُب تذكاري وبذخ). ويمكـن أن نـضيف إليـه أن هـذا المعـدن، ككل المعادن الكيميائية، معدن حي.

ولعل هذا لأنني ابتهجت (أو لأنني اكتأبـت) مـن معرفتـي بـأن أشـياء الزمن القديم، بإشعاعاتها المباشرة، (وبوميضها)، قد مسّت السطح فعلاً إلى درجة أن نظري بدوره لامسه لتوه، وبأنني لا أحـب الألـوان. ولقـد أظهـر مصور مجهول ينتمي على حقبة ١٨٤٣ واسمه داغيريوتيـب، عـلى ميداليـة، رجلاً وامرأة لونهما، بعد حين، المنمنم الذي يعمل في ورشـة المـصور: كـان لدي الانطباع دائـماً (ولا يهـم مـا يجـري فعـلاً) أن اللـون في كـل الـصور، وبالطريقة نفسها، قد طُلي في وقت لاحق طامساً الحقيقـة الأصـلية للأسـود والأبيض. فاللون يعد، بالنسبة إليّ، بديلاً زائفـاً، وتدليـساً (كـاللون الـذي نطلي الجثث به). وسبب هذا، أن ما يهمني، ليس حياة الصورة (فهذا مفهوم إيديولوجي محض)، ولكن اليقين بأن الجسد المصور، قد لامـسني بإشـعاعه الخاص، وليس بنور مضاف.

(وهكذا، فإن صورة حديقة الشتاء، مهما كانت باهتة، تمثـل بالنـسبة إليّ كنز الإشعاعات التي تنبثق من أمي الطفلة، ومن شعرها، ومن ثوبها، ومـن نظرتها، في ذلك اليوم).

الدهشة

- ٣٥ -

لا تذكرنا الصورة بالماضي (لا يوجد شيء بروستي في الصورة). والأثر الذي تتركه علي، ليس لإعادة بناء ما تم إلغاؤه (بوساطة الزمن، والمسافة)، ولكن للتيقن من أن هذا الذي أراه، قد كان موجوداً فعلاً. وإذا كان ذلك كذلك، فثمة تأثير هنا معيب بالفعل. إلا أن الصورة لتدهشني فعلاً. وهي دهشة تدوم وتتجدد، ولا ينضب معينها. ولعل هذا الإدهاش، وهذا العناد يغوص في الجوهر الديني الذي عجنت فيه. وإذا كان هذا، فلا شيء يمكن فعله: للصورة شيء ما يربطها بيوم البعث: ألا نستطيع القول إنها ما يقوله البيزنطيون عن صورة المسيح الذي ضمخ منديل تورين، مما يعني أنها صورة لم تصنعها يد الإنسان acheïrpoïétos؟

جنود بولونيون، يأخذون قسطاً من الراحة في ساحة الحرب (كيرتيسز، ١٩١٥). ولا شيء في هذا يخرج عن مألوف العادة، باستثناء أنه لا يوجد أي رسم واقعي يعطيني انطباعاً بأنهم كانوا هنا. فما أراه ليس ذكرى، ولا تخيّلاً، ولا إعادة بناء، ولا قطعة من حضارة المايا كما ينتج الفن ذلك بغزارة، ولكن الذي أراه هو الواقع في حالة الماضي: إنه الماضي والواقع في الوقت نفسه. وما تقدمه الصورة من غذاء ثقافي لذهني (الذي لا يشبع منه)، إنما هو هزة الفعل الموجز والذي لا يمكنه أن ينقلب إلى حلم يقظة (ولعل هذا هو تعريف الساتوري). وثمة صورة مجهولة تقدم حفل زواج (في إنكلترا): كان في الحفل خمسة وعشرون شخصاً من كل الأعمار، وبنتان صغيرتان، ورضيع. قرأت

التاريخ وعددت: ١٩١٠. ولقد يعني هذا أنهم جميعاً قد ماتوا بالضرورة، ربما باستثناء الفتاتين، والرضيع (إنهما امرأتان عجوزان الآن، والرضيع كذلك سيد عجوز الآن). وعندما أرى شاطئ بياريتز في عام ١٩٣١ (لارتيج)، أو عندما أرى جسر الفنون عام ١٩٣٢ (كيرتيسز)، فإني أقول لنفسي: «ربما كنت هناك». ربما كنت أنا، بين السابحين، أو العابرين، في إحدى تلك الصيفيات من أوقات بعد الظهر، حيث كنت آخذ الترام من بايون لكي أذهب للسباحة على الشاطئ الكبير، أو في أحد صباحات أيام الأحد، كنت آتياً من بيتنا في شارع جاك كالوت، فعبرت الجسر لكي أذهب إلى معبد الأوراتوار (الفترة المسيحية من مراهقتي). ويعد التاريخ جزءاً من الصورة: ليس لأنه يسجل نمطاً (فهذا لا يعنيني)، بل لأنه يجعل الرأس مرتفعاً، ويجعل الحياة والموت محمولين، كما يجعل انقراض الأجيال القاسي محمولاً: إنه لمن الممكن أن يكون إرنست، وهو تلميذ يافع، صورة كيرتيسز في عام ١٩٣١، حياً اليوم (ولكن أين؟ وكيف؟ وفي أية رواية؟). إنني معلم لكل صورة، وإن هذا ما يستفز دهشتي، وأنا أوجه السؤال الأساسي: لماذا أعيش هنا، والآن؟ إن التصوير، بكل تأكيد، يطرح، أكثر من أي فن آخر حضوراً مباشراً للعالم - حضوراً متزامناً. ولكن هذا الحضور ليس تبعاً حصرياً للنظام السياسي (المساهمة بوساطة الصورة في الأحداث المعاصرة). ولذا، فهو أيضاً تبع للنظام الميتافيزيقي. ولقد كان فلوبير يسخر (ولكن هل كان يسخر فعلاً؟) من بوفار وبيكوشيه وهما يتساءلان عن السماء، والنجوم، والزمن، والحياة، والأبدية، إلى آخره. وإن هذا النوع من الأسئلة هو ما يطرحه التصوير علي. وهي أسئلة تعد جزءاً من الميتافيزيقا «الغبية»، أو البسيطة (إن الأجوبة هي المعقدة): إنها، على الأرجح، هي الميتافيزيقا الحقيقية.

صورة رقم (١٧)



«هل من الممكن أن يكون إرنست لا يزال حيّاً إلى اليوم:
ولكن أين؟ وكيف؟ يا لها من رواية!»

التأصيل

- ٣٦ -

لا تقول الصورة بالضرورة ما لم يعد موجوداً، ولكنها تقول فقط، وبكل تأكيد ما كان موجوداً. وإن هذا فرق حاسم. فالوعي، أمام الصورة، لا يأخذ بالضرورة الطريق الحنيني للذكريات (فكم من صورة كائنة خارج الزمن الفردي)، ولكن، بالنسبة إلى كل صورة موجودة في العالم، فإنها تأخذ طريق اليقين: يقوم جوهر كل صورة على تأكيد ما تمثله. ولقد تلقيت ذات يوم من أحد المصورين صورة لي. وكان من المستحيل عليَّ، رغم جهودي المبذولة، أن أتذكّر أين التقطت. تمعنت في ربطة العنق، وفي السترة لعلّي أعثر على الظرف الذي حملني على ارتدائهما، وكان جهداً ضائعاً. ومع ذلك، ولأنها كانت صورة، فإني أستطيع أن أنكر بأني كنت هنا (حتى ولو لم أعلم أين). ولقد أعطاني هذا الاعوجاج القائم بين اليقين والنسيان ضرباً من الدوخة، يشبه القلق الشُرَطي (إن موضوع فيلم الانفجار لم يكن بعيداً). ثم إني ذهبت إلى افتتاح معرض لوحات فنية كما لو أني ذاهب إلى تحقيق، وذلك لكي أتعلّم أخيراً ما لم أكن أعرفه عن نفسي.

لا يمكن لأي كتابة من الكتابات أن تعطيني هذا اليقين. ومأساة (ولكن ربما تكون هذه هي لذة) اللغة، تكمن في عدم قدرتها على التطابق مع نفسها. ولعلّ لب اللغة يكمن في عدم القدرة هذه، أو، لكي نتكلّم على نحو إيجابي نقول: إن اللغة خيالية بطبيعتها، ويجب، لكي نجعل اللغة غير

خيالية، توفير جمع هائل من الوسـائط: إننـا نـستدعي المنطـق أو إذا تعـذر ذلك، فنستدعي القَسَم.

ولكن التصوير، يختلف عن كل ذلك: إنه لا يخترع، لأنه يمثـل التطـابق عينه، وإن الحيل المصطنعة النادرة التي يسمح بها، ليست حيلاً تصلح دلـيلاً للإثبات. إنها، على العكس من ذلك، حيل: ذلك لأن التصوير لا يشتغل إلا عندما يخدع. وإنه ليعد نبوءة معكوسة (إنه مثل كاسـاندر، غـير أن العينـين مثبتتان على الماضي، وإنه لا يكذب أبداً، أو بالأحرى، إنه يستطيع أن يكذب حول معنى الشيء، وما كان ذلك ليكون إلا لأن التصوير مغرض بطبيعتـه، بيد أنه لا يستطيع أن يكذب بخصوص وجود الشيء، ولذا، فهـو إذ يكـون غير قادر على الأفكار العامة (وعلى الخيال)، فإن قوته أعلى، مـع ذلـك، مـن كل ما يستطيع الذهن الإنساني وما استطاع أن يدركه، وذلك لكي يطمئننـا عن الواقع - ولكن هذا الواقع أيضاً لم يكن سـوى عـرض مـن الأعـراض (هكذا، من غير زيادة).

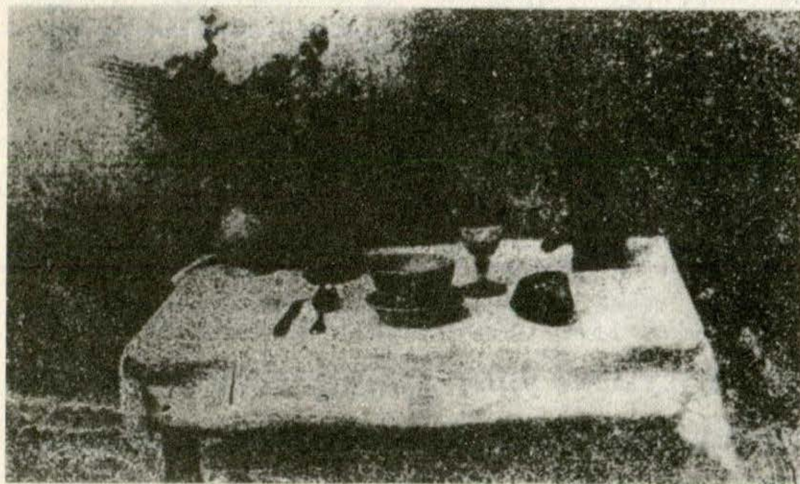
تعد كل صورة شهادة حضور. وتمثـل هـذه الـشهادة الإزعـاج الجديـد الـذي أدخلـه اختراعـه في عائلـة الـصور. وإن الـصور الأولى التـي تأملهـا الإنسان (نيبس أمام الطاولة الموضوعة مثلاً)، قد بدت له متشابهة كقطـرتين من الماء بالنسبة إلى الرسم (مازالت آلة التصوير مظلمة). ومـع ذلـك، فقـد عرف بأنه سيكون أنفاً لأنف مع كائن مشوّه (يمكـن للكـائن الفـضائي أن يشبه الإنسان): يطرح وعيه الشيء الذي التقـاه خـارج كـل قيـاس. وهـذا يشبه البلازما «لما كان موجوداً»، فلا صورة، ولا واقعاً، وإنـما كـائن جديـد بالفعل: واقع لم يعد باستطاعتنا أن نلامسه.

ربما تكون لدينا مقاومة لا تقهر إزاء اعتقادنا بالماضي، وبالتـاريخ، حتـى ولو كان تحت شكل من الأسطورة، ولقد أنهى التصوير، للمرة الأولى، هذه المقاومة: لقد غدا الماضي، من الآن فصاعداً أيضاً، مؤكَّداً مثل الحاضر وكـما غدا ما نراه على الورق لا يقل تأكيـداً أيـضاً عـما نلمـسه. وهـذا هـو قـدوم التصوير - وليس، كما قيل، هو قدوم السينما، الذي يتقاسم تاريخ العالم.

وقد كان هذا تحديداً لأن التصوير موضوع أنتروبولـوجي جديـد، وقـد وجب عليه، كـما يبـدو لي، أن يخـرج عـن إطـار النقاشـات العاديـة حـول الصورة. فالدُرْجة الشائعة اليوم، عند المعلقين على التصوير (علماء الاجتماع والسيميائيون)، تقف عند النسبية الدلالية: لا يوجد «واقـع» (ثمـة احتقـار كبير «للواقعيين» الذين لا يرون الصورة إلا مرمزة دائماً)، ولا شيء آخر غير الحيلة: الأطروحة وليس المادة. وإنهم ليقولـون إن الـصورة ليـست موازيـة للعالم. ذلك لأن ما تمثله هو شيء مصنوع. وما كان هذا ليكون إلا لأن علـم البصريات التـصويرية خاضـع لمنظـور الألبيرتينيـين (تـاريخي تمامـاً) ولأن التسجيل فوق الرسم يصنع من شيء ثنائي الأبعاد رسماً ثلاثي الأبعاد. ولقد أرى أن هذا النقاش عبثي. إذ لا شيء يستطيع أن يمنع الصورة من أن تكون تماثلية، ولكن لب الصورة، في الوقت نفسه، لا يقوم، إطلاقـاً، عـلى التماثـل (وهذه السمة يتقاسمها مع كل ضروب التمثيل). وإن الواقعيين الـذين أنـا منهم، كما كنت من قبل عندما كنت أؤكد أن التصوير هو صـورة مـن غـير شرعة (قاعدة) - حتى وإن كانت الشرع، وهذا بدهي، تأتي لكي تحوّل اتجاه القراءة - لن ينظر إلى الصورة بوصفها «نسخة» مـن الواقـع، ولكـن ينظـر إليها وصفها انبعاثاً لواقع مضى: للسحر، وليس للفـن. وإني لأرى أن المـرء إذا سأل نفسه فيما إذا كان التصوير مماثلة أو فيما إذا كان له شرعة، فـإن هـذا

ليس طريقاً جيداً للتحليل. إن المهم أن تمتلك الصورة قوة ملاحظة، وأن يحل ملاحظ الصورة نفسه ليس على الشيء، وإنما على الزمن. وإذا جئنا إلى وجهة نظر الظاهراتية في التصوير، فسنجد أن سلطة التوثيق تعلو على سلطة التمثيل.

صورة رقم (١٨)



الصورة الأولى

الركود

- ٣٧ -

يقول سارتر: إنّ كل الكتّاب متفقـون عـلى ملاحظـة فقـر الـصور التـي ترافق قراءة الرواية: لو أن هذه الرواية قد استحوذت عليّ، فليس فيها صور ذهنية. وترد على قلة صور القراءة، كلية صورة الصورة، ولـيس هـذا لأنهـا تمثل، قبلياً، صورة، ولكن هذه الصورة الخاصة جداً تعطي نفـسها كاملـة - مستقيمة، ونحن نقول هـذا متلاعبـين بـالكلمات. ثـم إن صـورة التـصوير مليئة، ومكتظة: ليس ثمة مكان، ولا يمكن أن نضيف إليها شيئاً.

ونجد في السينما، التي تتكون مادتها الأوليـة مـن التـصوير، أن الـصورة ليس لها هذا الاكتمال (وهذه سعادة بالنسبة إليها). لماذا؟ لأن الصورة تؤخذ في غمرة فيض متدفق، ولذا، تجد نفسها مدفوعة، ومنجذبة بلا توقـف نحـو رؤى أخرى، وأما في السينما، فيوجد، بلا ريـب، مرجـع تـصويري، ولكـن هذا المرجع ينزلق، ولا يطالب بشيء لصالح واقعه، كما أنه لا يعـترض عـلى وجوده القديم، وهو لا يتعلق بي: إنه ليس طيفاً، وكما في العالم الواقعي، فإن العالم الفيلمي تسنده فرضية تقول: «إن التجربة سـتتابع مـسارها باسـتمرار متخذة الأسلوب التكويني نفسه».

ولكن الصورة تُحدث قطيعة مـع «الأسـلوب التكـويني» (وهنـا تكمـن دهشتها). ولذا، فهي من دون مستقبل (وهنا يكمن تأثيرهـا وسـوداويتها). وكذلك، فإنه لا يوجد استباق في الصورة، في حين أن السينما استباقية، وهي إذ تكون كذلك، فلن تكون سـوداوية عـلى الإطـلاق (فـماذا تكـون إذاً؟ لا

بأس، إنها طبيعية بكل بساطة، وإنها مثل الحياة). وفي مقابل هذا، فإن الصورة إذ تكون ثابتة، فإنها ترتد من العرض إلى الاحتباس.

وإني لأستطيع أن أقول هذا بطريقة أخرى. فإليكم صورة جديدة لحديقة الشتاء، وها أنا أقف وحيداً أمامها، ومعها. والحلقة مغلقة. ولا يوجد مخرج. وإني لأتألم وأنا من دون حركة. وهذا فقر عقيم، وقاسٍ: أنا لا أستطيع أن أغيّر حزني، ولا أستطيع ترك نظرتي تنحرف. ولا تأتي أي ثقافة كي تساعدني فأتكلم عن هذا الألم الذي أعيشه كاملاً مع محدود الصورة (ولهذا، فإنه رغم شرع الصورة، فإني لا أستطيع قراءتها): الصورة - صورتي من دون ثقافة. وهي حين تكون مؤلمة، فلا شيء فيها لا يستطيع قلب الحزن إلى حداد. وإذا كان الجدل هو هذا الفكر الذي يتحكم بالفساد ويقلب نفي الموت إلى قوة للعمل، فإن الصورة في هذه الحالة تعد غير جدلية: إنها مسرح مشوه؛ حيث لا يستطيع الموت أن «يتأمل ذاته»، وأن يفكّر في ذاته، وأن يستبطن ذاته. أو كذلك أيضاً: إن المسرح موت من الموت، وتهاوي حق التراجيديا. ولهذا، فإن الصورة تمنع كل تطهير، كما تستبعد كل تنقية للنفس. فإذا أغرمت بصورة، وبلوحة، وبتمثال، فهل أغرم بصورة؟ أنا لا أستطيع أن أجد للصورة مكاناً في طقس شعائري (أو فوق طاولتي، أو في مجموعة صوري) إلا إذا، إلى حد ما، تجنبت النظر إليها (أو تجنبت هي أن تنظر إليّ). وأنا إذ أخيب عمداً كمالها المقيت، فقد أجعلها، بلا قصد مني، تلتحق بنوع آخر من الصنمية: إننا نقبل الأيقونات الإغريقية، في الكنائس، من غير أن نراها وهي موضوعة فوق زجاج ممرد.

لا يمنح الزمن الثابت في الصورة نفسه، إلا بطريقة مبالغ فيها، ومخيفة: إن الزمن مزدحم (ومن هنا تأتي العلاقة مع اللوحة الحية، والتي يكون

نموذجها الأسطوري هو نوم الجميلة في الغابة الغافية). وأما أن تكون الصورة حديثة، ومختلطة بحياتنا اليومية الأكثر اشتعالاً، فهذا لا يمنع أن يكون فيها نقطة ملتبسة غير آنية، وأن يكون فيها ركود غريب، كأنه جوهر التوقف بالذات (قرأت أن سكان قرية موسييل، في ريف آلباسيت، يعيشون هكذا، في زمن توقف في الماضي، وهم يقرأون الصحيفة ويسمعون المذياع).

ولم تكن الصورة قط ذكرى في جوهرها (حيث يكون النظر إليها هو الماضي التام، في حين أن زمن الصورة، هو الماضي المبهم)، ولكنها أيضاً تعوق الذكرى، لتصبح سريعاً مضادة للذكرى. وذات يوم، كان ثمة أصدقاء يتكلمون عن ذكريات طفولتهم، وقد كانت لهم ذكريات. ولكن أنا، ذاك الذي جاء ينظر إلى صوره في الماضي، لم يكن لديَّ ذكريات. ولما كنت محاطاً بهذه الصور، فإنه لم يعد في إمكاني أن أواسي نفسي ببيت ريلكه الذي يقول: «مهما كانت الذكريات ناعمة، فإن العنبر يغمر الغرفة». أما الصورة، فإنها لا «تغمر» الغرفة: لا رائحة، ولا موسيقى، وليس هناك غير شيء جاحظ العين. إلا إن الصورة عنيفة، ليس لأنها تظهر العنف، ولكن لأنها، في كل مرة، تملأ البصر بالقوة، وأنه لا يوجد فيها شيء يستطيع أن يرفض نفسه، ولا أن يتحول (فإذا كنا نستطيع أن نقول إن الصورة حلوة، فهذا لا يعارض عنفها. ولكن أنا، أجد السكر عنيفاً).

الموت المسطح

- ٣٨ -

كل هؤلاء المصورين الشباب الذين يتحركون في العالم، ويرهفون أنفسهم للإمساك بما يحدث من أخبار راهنة، لا يعلمون بأنهم وسطاء الموت. وهذا هو المنحى الذي يضطلع فيه زمننا بالموت. فباسم عذر جحودي للوله الحي، يعدّ المصور هو الصانع المحترف إلى حد ما. وما كان ذلك كذلك، إلا لأن الصورة ملزمة تاريخياً بالعلاقة «بأزمة الموت»، والتي بدأت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وإني لأفضل فيما يخصّني، أنه بدلاً من وضع الصورة دائماً في سياقها الاجتماعي والاقتصادي، أن نتساءل أيضاً عن علاقة الموت الأنتروبولوجية بالصورة الجديدة. والسبب لأن الموت في المجتمع، يجب أن يكون في مكان ما، ولو أنه لم يعد موجوداً فيما هو ديني (أو أصبح وجوده فيه قليلاً، فيجب عليه أن يكون في مكان آخر: ربما في هذه الصورة التي تنتج الموت وهي تريد الحفاظ على الحياة). ولعل الصورة المعاصرة لتراجع الطقوس، تِتناسب مع دخول الموت الرمزي إلى مجتمعاتنا الحديثة، خارج الدين، وخارج الطقس، وكنوع من الغطس المفاجئ في الموت الحرفي. الموت/ الحياة: هذا نموذج يختزل إلى مجرد أداة فصل بين الوضع الأول والورقة النهائية.

إننا ندخل، مع الصورة، إلى الموت المسطّح. فذات يوم، عندما كنت خارجاً من الدرس، ثمة شخص قال لي باستخفاف: «أنت تتكلم عن الموت على نحو مسطح» - كما لو أن الذعر من الموت لم يكن بالضبط هو عين

بلادته. فالذعر هو هذا: لا شيء يقال عن موت من أحبه أكثر، ولا شيء يقال عن صورته التي أتأملها من غير أن أقوى على الغوص فيها وتغييرها. والفكرة الوحيدة التي يمكنني امتلاكها، هي أنه في نهاية هذا الموت الأول، قد سُجِّل موتي الخاص. ولا يوجد شيء بين الاثنين سوى الانتظار. وأنا لا أملك مصدراً آخر غير هذه السخرية: إنني أتكلم عن «لاشيء يقال».

لا أستطيع تغيير الصورة إلا إلى نفايات: إما إلى الدُّرْج، وإما إلى سلّة المهملات. ليس لأن لها قَدَرَ الورق (التلف)، ولكن، حتى ولو كانت مثبتة على دعامة أكثر قوة، فإنها تظلّ حاملة للموت: بما أنها جسد حي، فإنها تلد الحبوب الفضية التي تنبت، ثم تتفتح في لحظة ما، ثم تشيخ. وإن الرطوبة إذ يهاجمها الضوء، فإنها تشحب، ثم تنطفئ، ثم تختفي. ولا يبقى إلا رميها. ولقد كانت المجتمعات القديمة تحتال على نفسها لكي تظلّ الذكرى، التي هي بديل الحياة، خالدة، ولكي يبقى، على الأقل، الشيء الذي ينطق بالموت خالداً هو أيضاً: كان هذا هو الصرح، ولكن حين نجعل من الصورة، الميتة، الشاهد العام وكأنه الطبيعي «لما كان»، فإن المجتمع الحديث يكون قد تخلّى عن الصرح. وثمّة مفارقة هنا، فلقد ابتدع العصر الحديث نفسه التاريخ والصورة. ولكن التاريخ هو ذاكرة مصنوعة تبعاً لطرق وضعية، وهو خطاب ذهني محض يلغي الزمن الأسطوري. وأما الصورة، فهي شاهد أكيد، ولكنه شاهد زائل. وعلى نحو ما، فإن كل شيء اليوم يهيئ نوعنا لهذا العجز. وقريباً، لن نعود قادرين على إدراك الديمومة وجدانياً أو رمزياً: إن عصر الصورة، هو أيضاً عصر الثورات، والاحتجاجات، والاغتيالات، والانفجارات، وباختصار هو عصر عدم الصبر، وهو عصر ينكر كل النضج. وستختفي، بلا ريب، دهشة «هذا الذي كان» أيضاً. ولقد سبق أن

اختفت. وإني لأكون، ولا أدري لماذا، واحداً من أواخر الشهود (شاهد الخلود)، وهذا الكتاب هو الأثر القديم.

ما الذي سيزول مع هذه الصورة التي تصفر، وتبهت، وتنمسح، ثم سترمى ذات يوم في القمامة، إن لم أكن أنا من يرميها - وإني كثير التطيّر إزاء هذا - فعند موتي على الأقل؟ ليس الحياة فقط (لقد كان هذا حياً، ووقف حياً أمام العدسة)، ولكن أيضاً، وأحياناً، كيف نقول ذلك؟ الحب. وأمام الصورة الوحيدة التي أرى فيها أمي وأبي معاً، وهما اللذان أعلم أنهما يحبان بعضهما بعضاً، فإني أفكّر: إنه الحب، شبيه الكنز، هو الذي سيختفي إلى الأبد. والسبب لأني عندما أكفّ عن الوجود هنا، فإن أحداً لن يستطيع أن يشهد: لن يبقى غير الطبيعة اللامبالية. وهنا يكمن تمزق حاد، ولا يطاق. ولذا، فإن ميشيليه وحده، وضده عصره، قد تصوّر التاريخ بوصفه احتجاجاً للحب. ويستمر، ليس الحياة فقط، ولكن أيضاً ما أسميه، بمفردات بطل استعمالها اليوم، الخيرَ، والعدلَ، والوحدة، إلى آخره.

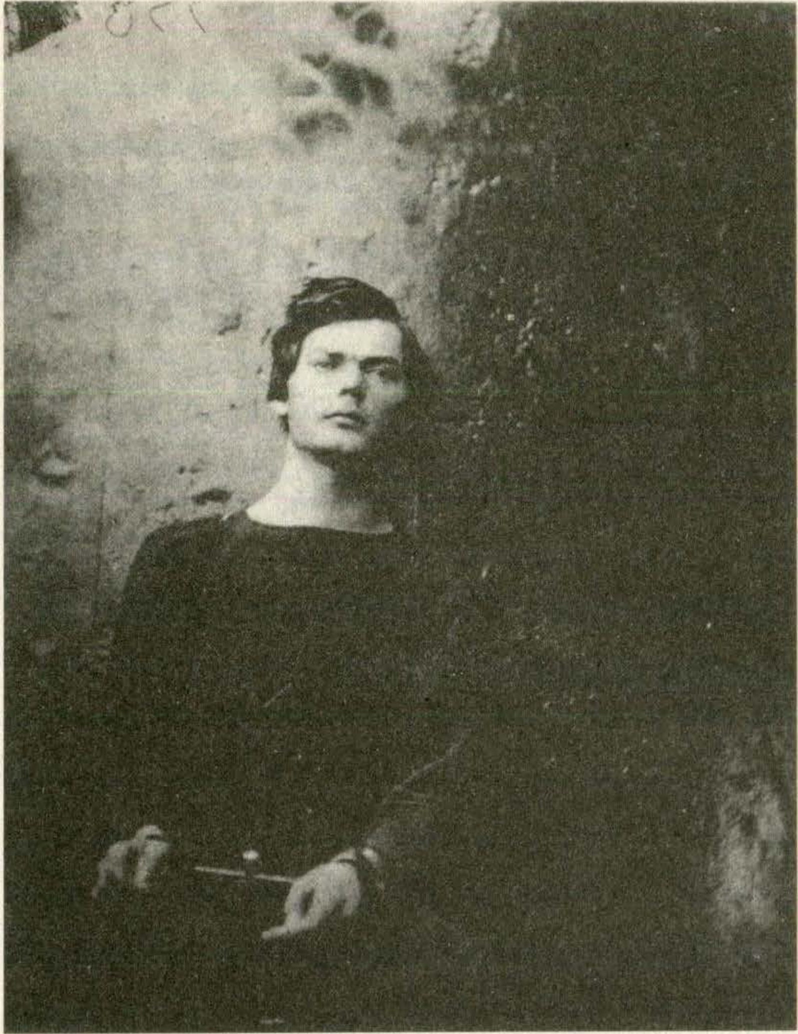
الزمن بوصفه وخزاً

- ٣٩ -

في الزمن (في بداية هذا الكتاب التي أصبحت بعيدة الآن) الذي كنت أسائل فيه نفسي حول تعلّقي بصور معينة، كنت أعتقد أن في إمكاني أن أميّز حقلاً ذا فائدة ثقافية (الدراسة)، وهذه الخطوط غير المتوقعة التي تأتي أحياناً فتخترق هذا الحقل، والذي أسميه (الوخز). وإني أعلم الآن أنه يوجد «وخز» آخر (أثر آخر) غير «التفاصيل». وهذا الوخز الجديد الذي لم يعد شكلاً، وإنما كثافة، هو الزمن، وهو التشدّق الممزق للبِّ (هذا ما كان)، ولتمثيله المحض.

لقد حاول الشاب لويس بايين في عام ١٨٦٥ أن يقتل وزير الدولة الأمريكي «و. هـ. سيوارد». وقد قام أليكساندر غارينير بتصويره في زنزانته، حين كان ينتظر إعدامه شنقاً. وكانت الصورة جميلة، وكذلك كان الشاب أيضاً. وهذه هي «الدراسة». وأما «الوخز»، فقد كان: سوف يموت. ولقد قرأت في الوقت نفسه: «هذا سيكون» و«هذا ما كان». وإني لألاحظ بذعر مستقبل الماضي الذي يشكّل الموت فيه الرهان. وبإعطائي الماضي المطلق للوضع (الماضي المبهم)، فإن الصورة تقول لي إن الموت سيكون في المستقبل. وإن ما يخزني هو اكتشافي لهذه المعادلة. فأمام صورة أمي وهي طفلة، قلت لنفسي: سوف تموت. ولقد ارتعشت، مثل مريض وينيكوت النفسي، من المصيبة التي حلّت سابقاً، فسواء كان الشخص قد مات أم لم يمت، فإن كل صورة تمثل هذه المصيبة.

صورة رقم (١٩)



«لقد مات ولسوف يموت»

يمحى هذا «الوخز»، إلى حد ما، تحت وفرة الصور الآنية وانتشارها، وإنه ليقرأ بحيوية في الصورة التاريخية. ففيها، يوجد دائماً انسحاق للـزمن. فهـذا

ميت، وذاك سيموت. وهاتان الفتاتان الصغيرتان، اللتان تنظران إلى طائرة بدائية تحلّق فوق قريتهما (إنهما تلبسان مثل أمي الطفلة، وإنهما لتلعبان بالطوق)، فكم هما حيويتان!! إنهما تملكان كل الحياة أمامهما. ولكنهما أيضاً ميتتان (اليوم). وهذا يعني إذاً أنهما ماتتا من قبل (أمسِ). وإلى حد ما، فأنا لست بحاجة لأن يتمثل لي جسد لكي أبرهن على دوامة الزمن المسحوق. ففي عام ١٨٥٠، صور أوغست سالزمان، قريباً من القدس، طريق بيت لحم (وقد كان مصور ذلك الزمن): ليس هناك غير أرض من الحجر، وشجر الزيتون. ولكن ثمة أزمنة ثلاثة شوشت وعيي: حاضري، وزمن المسيح، وزمن المصوّر. وقد حشر كل هذا في مقام الواقع - وليس من خلال اشتغال النص، المتخيل أو الشعري، والذي لم يكن ذا مصداقية حتى الجذور.

خاص / عام

- ٤٠ -

وقد كان هذا لأنه يوجد في الصورة دائماً، هذه العلامة الإمبراطورية لموتي القادم. وقد تعلّقت كل صورة، على نحو أفضل، كما هو ظاهر بالعالم المهتاج للأحياء. وإنها جاءت لتسأل كل واحد منا، خارج كل تعميم (ولكن ليس خارج كل سمو). وما عدا ذلك، فإن الصورة، باستثناء المراسيم المزعجة لبعض الأمسيات المملة، يُنظر إليها والمرء وحده. ثم إني لا أتحمل العرض الخاص لفيلم (لا يوجد ما يكفي من الجمهور، كما لا يوجد ما يكفي من الخفاء)، ولكني بحاجة لأن أبقى وحيداً أمام الصور التي أنظر إليها. وفي نهاية القرون الوسطى، استبدل بعض المؤمنين القراءة، والصلاة الفردية، والهامسة، والمستبطنة، والتأملية (العبادة الحديثة) بالقراءة أو بالصلاة الجماعية. وهذا هو، كما يبدو لي، نظام المشاهدة. وتعد قراءة الصور العامة، وفي العمق، قراءة خاصة. وهذا بدهي بالنسبة إلى الصور القديمة (التاريخية)، والتي أقرأ فيها زمناً معاصراً من شبابي، أو من زمن أمي، أو أبعد من ذلك، من زمن أجدادي، وحيث أعرض كائناً مضطرباً، هو من الذرية التي أمثل فيها الحلقة الأخيرة. ولكن هذا صحيح بالنسبة إلى الصور التي ليس لها أي علاقة للوهلة الأولى بوجودي، حتى وإن كانت هذه العلاقة مجازية (مثل صور التقارير كلها). ولقد تُقرأ كل صورة بوصفها المظهر الخاص لمرجعها: يتناسب عمر التصوير، تحديداً، مع انبثاق الخاص في العام، أو يتناسب، بالأحرى، مع خلق قيمة اجتماعية جديدة، تمثل

الدعاية للخاص: يُستهلك الخاص كما هو، على رؤوس الأشهاد (مثال ذلك الاعتداءات المهمة للصحافة على خصوصية النجوم)، حيث يشهد على هذا الارتباك المتصاعد للتشريع المتعلق بهذه الحركة. ولكن بما أن الخاص لا يمثل المنفعة فقط (ويقع تحت القوانين الخاصة للملكية)، وبما أنه أيضاً، وبعيداً عن هذا، يمثل المكان الثمين بالمطلق، وغير القابل للتصرف فيه، وحيث تكون صورتي فيه حرة (ومتحررة من الإلغاء)، وبما أنه كذلك شرط الاستبطان الذي أعتقد أنه يختلط مع حقيقتي، أو إذا كنا نفضّل، فإنه يختلط مع الممتنع عن المعالجة الذي أنا مصنوع منه، فإني قد جئت ثانية لإعادة بناء القسمة بين العام والخاص بتوسط مقاومة ضرورية: أريد أن أعلن عن الاستبطان من دون أن أفرّط بالحميمية. ولقد رأيت الصورة والعالم الذي تعد جزءاً منه، وذلك تبعاً لمنطقتين: الصور من جهة أولى، وصور من جهة أخرى. فمن جهة، يوجد عدم الاكتراث، والانزلاق، والضوضاء، والجوهري (حتى وإن كنت مرهقاً حد الإفراط). ويوجد من جهة أخرى، الحارق، والجرح.

(يعرَّف الهاوي، عادة، بوصفه فجاجة الفنان: إنه شخص لا يستطيع – أو لا يريد – أن يرتفع بنفسه إلى درجة التمكن من مهنة. ولكن في حقل ممارسة التصوير، نجد أن الهاوي، على العكس من ذلك، هو الذي يمثل الصعود المهني. والسبب، لأنه هو الذي من يقف أكثر بالقرب من لب التصوير).

فَحَصَ

- ٤١ -

إذا أحببت صورة، وإذا جعلتني أضطرب، فأنا أتباطأ عندها. ماذا أفعل أثناء كل الزمن الذي أقف فيه أمامها؟ إني أنظر إليها، وأتفحصها، كما لو أنني أريد أن أعرف أكثر عن الشيء أو عن الشخص الذي تمثله: كان وجه أمي، الضائع في عمق حديقة الشتاء، غامضاً، وشاحباً. لقد صرخت كردّة فعل أولى: «إنها هي! إنها حقاً هي! أخيراً، إنها هي!» وأزعم، الآن، أني أعرف - وأستطيع القول تماماً - لماذا، وبماذا تكون هي. وإني لأرغب، فكرياً، أن أعانق الوجه المحبوب، وأن أجعل منه الحقل الوحيد للملاحظة المكثفة. وإني لأرغب أن أكبر هذا الوجه لكي أراه على نحو أفضل، وأفهمه على نحو أفضل، وأن أعرف حقيقته (وأحياناً، أوكل بسذاجة هذه المهمة إلى المختبر). وأعتقد أني إذ أكبر التفاصيل «بالتسلسل» (كل روسم يولد تفاصيل أكثر صغراً مما سبق)، فإني سأصل أخيراً إلى كائن أمي. وهذا ما فعله ماري وموي بريدج بوصفهما مشتغلين: إني أفكك، ثم إني أكبر، وإذا كان بالإمكان القول: إني أبطئ، وما كان ذلك إلا لكي يكون لدي وقت للمعرفة. إلا أن الصورة تبرر هذه الرغبة، حتى وإن كانت لا تشبعها: أنا لا أستطيع أن أمتلك الأمل المجنون في اكتشاف الحقيقة إلا لأن لب الصورة هو بالتحديد «هذا ما كان». ولأني أعيش في الوهم، فإنه يكفي أن أنظّف سطح الصورة، وذلك لكي أنفذ إلى ما يوجد في الخلف: تفحص يعني قلب الصورة، والدخول إلى عمق الورق، والوصول إلى وجهها الآخر (فما هو

مخبأ بالنسبة إلينا نحن الغربيين، هو أكثر «حقيقة» مما هو مرئي). وللأسف، عبثاً تفحصتها، ولكني لم أعثر على شيء، ولو أني كبَّرتها، فلن يكون ثمة شيء غير حبيبات الورق: إنني أفكك الصورة لصالح مادتها، ولو أني لم أكبّرها، ولو أني رضيت بتفحصها، فإني لن أحظى إلا بهذه المعرفة وحدها. وهي معرفة كنت قد حصلت عليها منذ زمن طويل، ومنذ النظرة الأولى. وإذا كان هذا موجوداً بالفعل، فإن دورة البرغي لم تعط شيئاً. ولقد أراني أمام صورة حديقة الشتاء، حالماً سيئاً، يمد الذراع عبثاً نحو الاستحواذ على الصورة. وكأني غولو الذي يصرخ: «إنها مأساة حياتي!»، وهو يفعل ذلك لأنه لن يعرف أبداً حقيقة الميزيلاند (ميزيلاند لا تخبىء شيئاً، ولكنها لا تتكلم. وهكذا هي الصورة: إنها لا تعرف أن تقول ما تعطيه للرؤية).

التشابه

- ٤٢ -

إذا كانت جهودي مؤلمة، وإذا كنت قلقاً، فإن هذا لأني أقترب أحياناً، ولأني أحترق: في الصورة، أعتقد أني أدرك ملامح الحقيقة. وهذا ما يحدث عندما أحكم على هذه الصورة بأنها صورة «متشابهة». ومع ذلك، فإني إذ أفكر فيها، أجدني مضطرّاً أن أسأل نفسي: من يشابه من؟ ذلك لأن التشابه تطابق، ولكنه تطابق مع ماذا؟ إنه تطابق مع الهوية. وإذا كان ذلك كذلك، فإن هذه الهوية غير دقيقة، بل هي متخيلة، وذلك إلى درجة أني أستطيع أن أتابع الكلام عن «التشابه»، من غير أن أكون قد رأيت النموذج على الإطلاق. وهكذا هو الأمر بالنسبة إلى معظم اللوحات الذاتية لنادار (أو للوحات آفيدون اليوم): إن غيزو «شبيه»، لأنه متطابق مع أسطورته بوصفه رجلاً قاسياً. وأما ديماس، فمنشرح، ومتفتح، لأني أعرف اعتداده بنفسه، وأعرف خصوبته. وكذلك فانباخ، لأني أعرف أن في موسيقاه شيئاً روحانياً (كما يقال).

صورة رقم (٢٠)



«مارسولين ديبور فالمور تعيد على وجهها إنتاج الطيبة البلهاء قليلاً لأبياتها الشعرية».

وأيضاً يبدو روسيني مزيفاً، وخبيثاً (إنه يبدو، وهذا يعني إذاً أنه يشبه). ويعيد وجه مارسلين ديبورد فالمور الطيبة البلهاء القريبة من أبيات شعرها. ولكروبوتكين عيون مضيئة بالمثالية الفوضوية، إلى آخره. وهكذا، فإنني أراهم جميعاً، وأستطيع أن أقول لهم بعفوية إنهم «متشابهون». وما كان ذلك إلا لأنهم متطابقون مع ما أنتظره منهم. وثمة برهان مضاد: أنا الذي أشعر أني متقلب، وغير أسطوري، كيف يمكنني أن أعثر على شبيه لي؟ أنا أشبه صوراً أخرى لي، وهذا إلى ما لا نهاية: لا يوجد شخص إلا وهو نسخة من نسخة، سواء كان واقعياً أم كان ذهنياً (وعلى أكثر حد فإني أستطيع القول إنني في بعض الصور أتحمل نفسي، أو لا، وذلك تبعاً لوجودي متطابقاً مع الصورة التي أريد أن أعطيها عن نفسي). وتحت مظهر عادي (وهذا هو الشيء الأول الذي نقوله عن اللوحة الشخصية)، أجد أن هذا القياس الخيالي مليء بالشطط: إن سين من الناس، يريني صورة أحد أصدقائه ممن حدثني عنه، والذي لم أره قط. ومع ذلك، فإني أقول في ذات نفسي (ولا أدري لماذا): «إن سيلفان ليس هكذا». ففي العمق، هذه صورة تشبه أياً كان، باستثناء هذا الذي تمثله. ذلك لأن التشابه يحيل إلى هوية الذات، وهذا شيء تافه، ومدني محض، بل عقابي أيضاً. فالصورة تعطيه «بوصفه هو ذاته»، في حين أني أريد ذاتاً «كما هي في ذاتها». ولذا، فإن التشابه يتركني غير راضٍ، وكأنني متشكك (إن ما أعانيه هو الخيبة الحزينة أمام صور أمي العادية - في حين أن صورتها الضائعة، والبعيدة، والتي لا تشبهها، إنها صورة الطفلة التي لم أعرفها).

النَّسب

- ٤٣ -

وإليكم ما هو أكثر مكراً، وأكثر نفاذاً من التشابه: تُظهر الصورة أحياناً، ما لا ندركه أبداً في الوجه الواقعي (أو الوجه المنعكس في المرآة): سمة وراثية، وقطعة من الذات عينها، أو أحد الأقارب من أحد السلف. وفي مثل هذه الصورة، لديَّ «خطم» عمتي. ربما يعني هذا أن التصوير يعطي قليلاً من الحقيقة، بشرط تجزيء الجسم. ولكن هذه الحقيقة، ليست حقيقة الفرد، الذي يبقى عصياً على الاختزال. ذلك لأنها حقيقة النسب. وإني لأخطئ في بعض الأحيان، أو أتردد على الأقل: ثمة ميدالية تُظهر نصفياً امرأة شابة وطفلها: إنهما بالتأكيد أمي وأنا. ولكن لا. فهذه أمه وطفلها (إنه خالي)، أنا لم أره كثيراً في ثيابه (إن الصورة، المتسامية، لا تظهرهم إلا نادراً) كما أرى بنية الوجه. وقد يقوم التلاقي ما بين وجه جدتي ووجه أمي، وتجعيدات جلد الزوج، والأب، التي أعادت صنع الوجه ثانية، وهكذا دواليك وصولاً إلى (الرضيع؟ لا يوجد حياد أكثر من هذا). وكذلك الأمر بالنسبة إلى صورة أبي الطفل: لا علاقة لها مع صور الرجل. ولكن بعض الملامح، وبعض الخطوط تربط وجهه بوجه جدتي وبوجهي، على نحو ما رغماً عنه، وتستطيع الصورة أن تُظهر (بالمعنى الكيميائي للكلمة)، ولكن ما تظهره هو نوع من الاستمرار للجنس الإنساني. ولقد قال بروست عند موت أمبر بولونياك (ابن وزير شارل العاشر) «إن وجهه ظلّ مثل وجه نسله، سابقاً لروحه الفردية». هذا، وإن الصورة مثل الشيخوخة: حتى في ألقها، فإنها تجرد الوجه من اللحم، وتكشف عن جوهره الوراثي، ويقول بروست (أيضاً

هو) عن شارل هاس (وهو نموذج لسوان) إن لديه أنفاً صغيراً من غير تقويس، ولكن الشيخوخة رققت الجلد، مبرزة بذلك الأنف اليهودي.

صورة رقم (٢١)



«الجذر».

يعطي النسب هوية أكثر قوة، وأكثر أهمية من الهوية المدنية - وأكثر طمأنة أيضاً. ذلك لأن التفكير في الأصل، يهدئنا، بينما التفكير في المستقبل يهيجنا، ويبث القلق فينا. ولكن هذا الاكتشاف يوقعنا في الخيبة، لأنه في الوقت الذي يؤكد لنا الدوام (الذي يمثل حقيقة الجنس الإنساني، وليس حقيقتي)، فإنه يفجر الاختلاف الغامض للكائنات التابعة للعائلة نفسها: ما العلاقة التي تربط أمي بأجدادها، أهي علاقة رائعة، أم علاقة أثرية، أم هي علاقة هيغولية؟ إنها علاقة تجسّد المسافة غير الإنسانية بالأصل.

الغرفة المضيئة

- ٤٤ -

يجب عليَّ إذاً أن أستسلم لهذا القانون: أنا لا أستطيع تعميق الصورة ولا خرقها. وأنا لا أستطيع إلا أن أكنسها بنظرة، وكأنها سطح أملس. ذلك لأن الصورة مسطحة، بكل معاني الكلمة. وهذا ما يجب عليَّ أن أقبله. وعليه، فإنه لمن الخطأ أن نشرك الصورة بفكرة الممر المظلم بسبب أصلها التقني (الغرفة المظلمة). وما كان يجب قوله هو الغرفة المضيئة (وقد كان هذا هو اسم هذه الآلة السابقة على التصوير، والتي تسمح برسم شيء من خلال موشور، ومن خلال عين على النموذج، والعين الأخرى على الورق). والسبب، من منظور النظرة، لأن «جوهر الصورة أن تكون كلها في الخارج، من غير حميمية، ومع ذلك فهي أكثر استعصاء في الوصول إليها وأكثر غموضاً من الفكرة الداخلية. وكذلك، هي من غير مغزى، ولكنها تستدعي عمق كل معنى ممكن، ثم إنها خفية، ومع ذلك فهي جلية، وما كان ذلك إلا لأن لديها هذا الحضور الغياب الذي يصنع جاذبية عروس البحر وإغواءها» (بلانشو).

وإذا كانت الصورة لا تستطيع أن تكون معمقة، فهذا بسبب قوتها البدهية. ثم إن الموضوع، في الصورة، يفصح عن نفساً دفعة واحدة، وتكون الرؤية أكيدة - وهذا على عكس النص أو على عكس المدركات الأخرى التي تعطيني الموضوع على نحو مشوّش، وجدلي. وبهذا، فهي تحرّضني كي أحذر مما أعتقد أنني أراه. ويعد هذا اليقين مهيمناً لأنني أملك الوقت لكي

أراقب الصورة بكثافة. ولكن أيضاً مهما أطلت هذه المراقبة، فإنها لا تعلمني شيئاً. ربما يكون يقين الصورة تحديداً في هذه الوقفة للتأويل: إني لأنهك نفسي لكي أتحقق من أن هذا كان موجوداً. وبالنسبة إلى أي شخص يمسك صورة بيده، فها هنا ثمة «عقيدة أساسية»، لا يستطيع أحد أن يفككها، إلا إذا أثبتوا لي أن هذه الصورة ليست تصويراً. ولكن أيضاً، للأسف، فإنه كلما ازداد يقين الصورة، فقدت القدرة على قول شيء بخصوصها.

الهيئة

- ٤٥ -

ومع ذلك، ما أن يكون المقصود كائناً - وليس شيئاً - حتى يكون لبداهة الصورة شأن آخر. ولذا، فإن رؤية قارورة زجاجية مصورة، وغصن سوسنة، ودجاجة، وقصر، كل هذا لا يلزم إلا الواقع. ولكن رؤية جسم، ووجه، وخاصة إذا كانا لمن نحب؟ ولأن الصورة (وهذا هو لبها) تمثل تحقيق الوجود لهذا الكائن، فإني أريد أن أراه كاملاً، أي أن أراه في الجوهر، «كما هو في ذاته»، وبعيداً عن التشابه فقط، ومدنياً أو وراثياً. وهنا تغدو سطحية الصورة أكثر إيلاماً، لأنها لا تستطيع أن تلبّي رغبتي المجنونة إلا بوساطة شيء لا يمكن وصفه: بدهي (وهذا هو قانون التصوير)، ومع ذلك فهو غير محتمل (أي لا أستطيع البرهنة عليه). وهذا الشيء هو الهيئة.

لا يمكن تفكيك هيئة الوجه، فأنا إما أن أوافق أو أن أرفض. وباختصار، يمكن أن أرتاب، وأن أنحرف عن الصورة التي هي بدهية بالطبيعة: (البدهي هو ذلك الذي لا يريد أن يتفكك). والهيئة، ليست معطى تخطيطياً، ذهنياً، كما هي الصورة الظلية. والهيئة أيضاً، ليست قياسية فقط - مهما كانت مركبة - كما هو الأمر بالنسبة إلى «التشابه». لا، فالهيئة هي ذلك الشيء المبالغ فيه الذي يُستدل به من الجسد إلى الروح، إنه الروح الفردية الصغيرة، والطيبة عند شخص، والسيئة عند شخص آخر. وهكذا طفت على صور أمي تبعاً لطريق أولي قادني إلى هذه الصرخة، والتي هي غاية كل لغة: «هذا هو!»: في البداية، كان ثمة صور لا قيمة لها. وهي صور

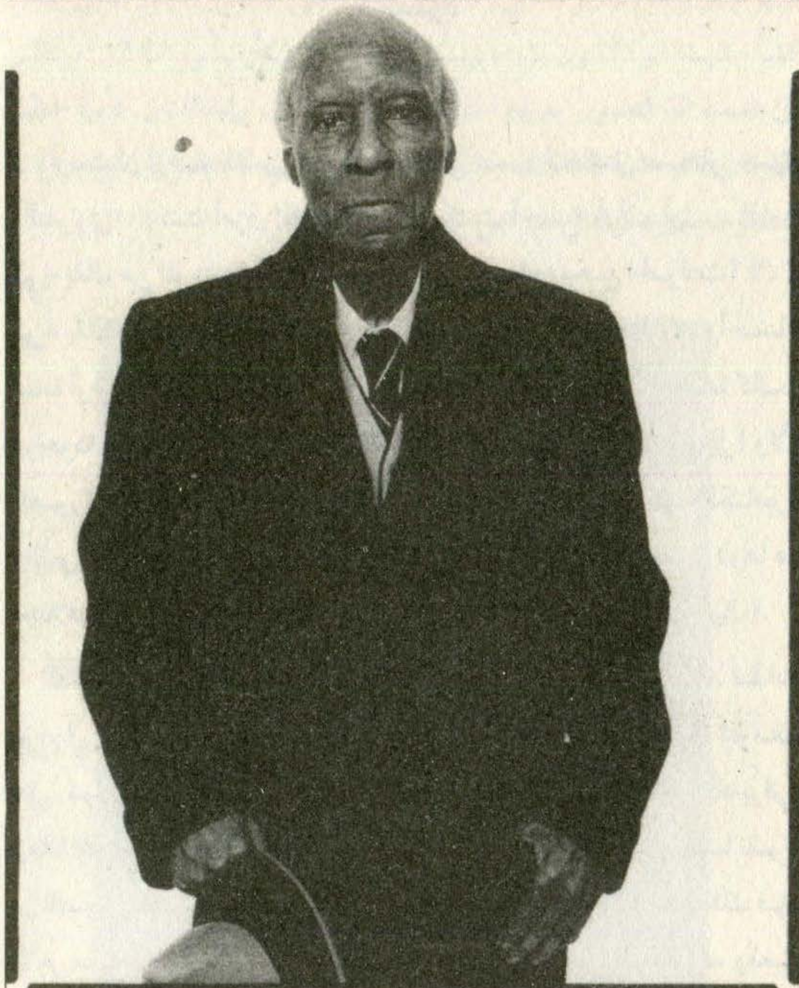
لا تعطيني منها غير هويتها الأكثر فجاجة، والمدنية. ثم كانت بعد ذلك الأكثر عدداً، حيث كنت أقرأ فيها «تعبيرها الفردي» (وهي صور متماثلة، و«متشابهة»). ثم جاءت أخيراً صورة حديقة الشتاء، حيث كنت أقوم بشيء أكثر من التعرّف عليها (وهذه كلمة جد كبيرة): حيث أجدها ثانية: صحوة مفاجئة، خارج «الشبه»، راضية حيث تعجز الكلمات، وبدهية نادرة، وربما فريدة لـ«هكذا، نعم، هكذا، ولا شيء أكثر».

تعد الهيئة (هكذا أسمي التعبير عن الحقيقة لأني لم أجد أفضل من هذا) إضافة للهوية لا يمكن التغاضي عنها، وهذا معطى بلطف، ومسلوخ من كل «أهمية»: إن الهيئة تعبّر عن الذات، ذلك لأنها لا تعطي الأهمية لنفسها. وحول هذه الهوية للحقيقة، فإن الكائن الذي أحب، والذي أحببت، غير منفصل عن ذاته: إنه يتطابق في النهاية. وقد يكون هذا التطابق الغامض شبيهاً بالمسخ. وكانت كل صور أمي التي قلبتها مستعرضاً، تشبه الأقنعة. وقد اختفى القناع في الصورة الأخيرة: لقد بقي روحاً، من دون عمر، ولكنه لم يكن خارج الزمن، لأن هذه الهيئة كانت الهيئة التي أراها، وهي متوحدة مع وجهها، وذلك في كل يوم من أيام حياتها الطويلة.

ربما تكون الهيئة، في النهاية، شيئاً أخلاقياً، وتجلب للوجه، على نحو غامض، انعكاس قيمة الحياة. ولقد صوّر آفيدون، الزعيم العمالي الأمريكي، فيليب راندولف (مات في اللحظة التي كنت أكتب فيها هذه السطور). وإني قرأت على الصورة هيئة «الطيبة» (لا يوجد فيها أي نزوع نحو السلطة: هذا أكيد). وهكذا، فإن الهيئة تعد الظلّ المضيء الذي يرافق الجسد. وإذا كانت الصورة تعجز عن إظهار هذه الهيئة، فإن الجسد سيمضي حينئذ من غير ظل، علاوة إلى أن هذا الظل يكون مقطوعاً في بعض الأحيان، وذلك

كما هي في أسطورة المرأة من غير ظل. وهكذا، فإنه لا يبقى سوى جسد عاقر. ولذا، فإن المصوّر يعطيه حياة بوساطة حبل السرّة. فإذا كان لا يعرف - إما لنقص في المهارة، وإما للمصادفة السيئة - أن يمنح للروح الشفافة ظلّها المضيء، فإن الذات تموت إلى الأبد. أما أنا، فقد صُوِّرت آلاف المرات، ولكن إذا كانت كل واحدة من هذه الألف صورة، قد أخفقت في إبراز هيئتي (ولعلّي، قبل كل شيء، لا أملك هيئة؟)، فإن رسمي سيخلد (فالزمن، فيما عدا ذلك، يبقى محدوداً بحدود ما يدوم الورق) هويتي، وليس قيمتي. إذا طبقنا هذا على من نحب، فإن هذه المخاطرة هي مخاطرة ممزِّقة: يمكن أن أُحرم طوال حياتي من «الصورة الحقيقية». وبما أن نادار وآفيدون لم يصورا أمي، فإن بقاء حياة هذه الصورة قد استمر مصادفة من خلال مشهد التقطه مصوّر ريفي، وهو وسيط غير مبال، وقد مات هو نفسه منذ ذاك، ولم يعرف أن ما ثبته، كان هو الحقيقة بالنسبة إليّ.

صورة رقم (٢٢)



«ليس ثمة أي اندفاع نحو السلطة»

النظرة

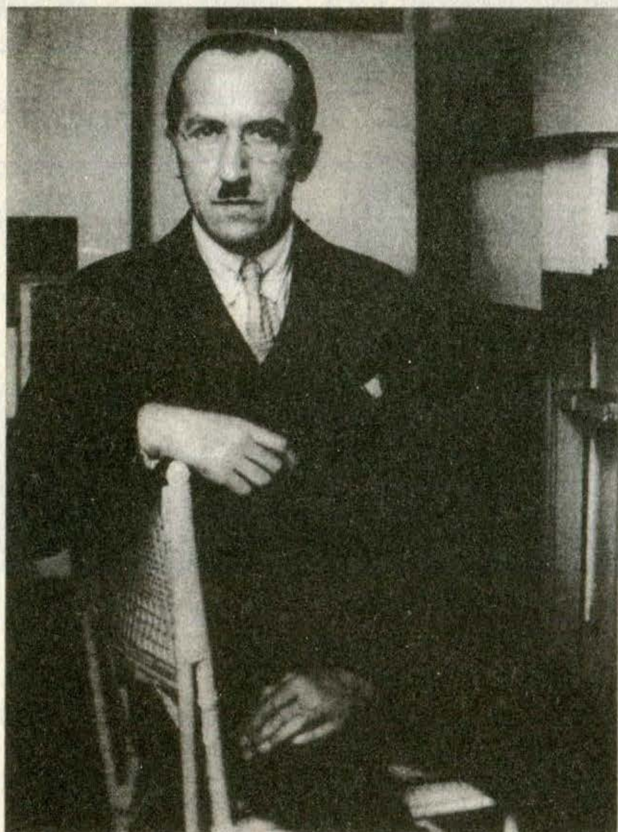
- ٤٦ -

أردت أن أرغم نفسي كي أعلّق على صور لتحقيق صحفي حول «الطوارئ»، فكنت أمزّق الملاحظات التي كنت آخذها أولاً بأول. ماذا، لا شيء يقال عن الموت، وعن الانتحار، وعن الجراح، وعن الحوادث؟ لا، لا شيء يقال عن هذه الصور التي أرى فيها سِتَراً بيضاء، ونقالات، وأجساداً ممددة أرضاً، وقطعاً من الزجاج، إلى آخره. آه، لو أن نظرة واحدة كانت موجودة، نظرة ذات ما، لو أن شخصاً ما في الصورة كان ينظر إلي! ولأن للصورة هذه القدرة - إنها تُضيع، أكثر فأكثر، الوضع في مواجهة الكاميرا، والذي غالباً ما حكم عليه بأنه قديم - فهي تنظر إليَّ مباشرة إلى عيوني (وها هو اختلاف جديد: لا أحد، في الفيلم ينظر إليَّ أبداً: هذا ممنوع - يمنعه الخيال).

للنظرة التصويرية شيء من التناقض مما نجده أحياناً في الحياة. فذات يوم، في المقهى، جال مراهق بعينيه الصالة. وكانت نظرته، أحياناً، تتوقف علي. ثم صار لديّ يقين بأنه ينظر إليَّ، من غير أن أكون متأكداً من أنه يراني. وهذا اعوجاج لا يمكن تصوره: كيف ينظر من غير أن يرى؟ ولعلنا نقول إن الصورة تفصل الانتباه عن الإدراك، ولا تعطي إلا الأول، ومع ذلك فإن الأمر مستحيل من غير الثاني، وهذا شيء زائغ، ولبٌ من غير لب، وفعل للتفكير من غير فكر، وهدف من غير دريئة. ومع ذلك، فإن هذه الحركة المفضوحة، هي التي تنتج الهيئة الأكثر ندرة. وهذا هو التناقض: كيف يمكن للمرء أن يمتلك هيئة ذكية من غير أن يفكر بشيء ذكي، وهو ينظر إلى هذه القطعة من الباكيليت الأسود؟ (الباكيليت: هو المادة التي تصنع

منها آلة التصوير. متر). وهذا يحدث لأن النظرة حين تصنع اقتصاد الرؤية، فإنها تبدو وقد احتجزها شيء داخلي. فهذا الفتى الصغير الفقير الذي يحمل كلباً حديث الولادة بين يديه، ويميل بخده نحو (كيرتيسز، ١٩٢٨)، ينظر إلى عدسة آلة التصوير بعينيه الحزينتين، والغيورتين، والخائفتين. فأية حالة فكرية، هذه، مثيرة للشفقة، وممزِّقة! في الواقع، إنه لا ينظر إلى شيء، وإنه يحتفظ بحبه وبخوفه في الداخل. وهذه هي النظرة.

صورة رقم (٢٣)



«كيف يمكن للمرء أن يمتلك هيئة ذكية من غير التفكير بشيء ذكي؟»

صورة رقم (٢٤)



«إنه لا ينظر إلى شيء، وإنه يحتفظ بحبه وبخوفه في الداخل.
وهذه هي النظرة».

وإذا كانت الحال هكذا، فإن النظرة، إذا ألحّت (وهي، بالأحرى، إذا استمرّت، فإنها تعبر الزمن مع الصورة)، تكون دائماً نظرة افتراضية ومجنونة. وهي تكون، في الوقت نفسه، أثراً للحقيقة، وأثراً للجنون. ولذا، فإن

غالتون ومحمد، في عام ١٨٨١، إذ كانا متوقدين بفكر علمي جميل، ويجريان تحقيقاً عن علم فراسة المرضى، وقد قاما بنشر لوحات للوجوه. وإننا لنستخلص، طبعاً، أن المرض لا يمكن أن يُقرأ. ولكن، بما أن كل هؤلاء المرضى، لا يزالون أيضاً، بعد مضي مئة سنة، فإنني أملك، أنا، فكرة معاكسة: إن أي شخص ينظر أمامه في العيون مباشرة، هو شخص مجنون.

هذا ما سيكون عليه «قدر» الصورة. وإنها إذ تمنحني الفرصة للاعتقاد (وهذا صحيح، ولكنها مرة من بين المرات؟) بأني عثرت على «الصورة الحقيقية الشاملة»، فإنها تنجز الخلط غير المعهود به للواقع (هذا كان موجوداً) وللحقيقة (هذا هو!). وإنها لتصبح، في ذات الوقت، إثباتية واقعية. وقد تحمل الرسم إلى هذه النقطة المجنونة حيث يكون التأثير العاطفي (الحب، والحنون والحِداد، والاندفاع، والرغبة) ضامناً للكائن. وإنها لتقترب، حينئذ، من الجنون، وتلتحق «بالحقيقة المجنونة».

الجنون والرأفة

- ٤٧ -

إن لب الصورة بسيط، وعادي، ولا يوجد فيه أي عمق: «كان هذا موجوداً». وإني لأعرف نقادنا: ماذا! هل هذا يستوجب كتابة كتاب كامل (وإن كان مختصراً) لكي نكتشف هذا الذي أعرفه منذ النظرة الأولى؟ نعم، ولكن يمكن لمثل هذه البدهية أن تكون صنواً للجنون. فالصورة بدهية منطلقة، ومحملة، كما لو أنها ترسم على نحو هزلي، ليس الوجه الذي تمثله (إن الأمر على العكس من هذا)، وإنما ترسم وجوده نفسه، والصورة، كما تقول الظاهراتية، تمثل للموضوع عدماً. غير أن ما أطرحه في التصوير، ليس فقط غياب الموضوع. ولكن ما أطرحه أيضاً، وبالمساهمة نفسها، وبالتعادل معها، هو أن هذا الموضوع قد وجد فعلاً، وكان هنا حيث أراه. وهنا يكمن الجنون. وما كان ذلك، إلا لأنه إلى هذا اليوم، فإن أي تمثيل لا يستطيع أن يطمئنني عن ماضي الشك إلا بوساطة بعض الروابط. ولكن يقيني مع الصورة يكون يقيناً مباشراً. ولا يمكن لأحد في العالم أن يضللني. وهكذا، فإن الصورة تصبح بالنسبة إلي وسيطاً غريباً، وشكلاً جديداً من أشكال الهلوسة. وهي هلوسة مزيفة على مستوى الإدراك، وصحيحة على مستوى الزمن: إنها هلوسة معتدلة، على نحو ما، ومتواضعة، ومقسمة (فهي من جهة «ليست كائنة هنا»، وهي من جهة أخرى «ولكن هذا كان موجوداً بالفعل»): صورة مجنونة، محفوفة بالواقع.

أحاول أن أبرز خصوصية هذه الهلوسة، وإني لأجد ما يلي: ذات مساء يوم من الأيام، نظرت فيه أيضاً إلى صور أمي، كنت سأذهب مع بعض الأصدقاء لكي أرى فيلم كازانوفا لفيلليني. كنت حزيناً، وقد أصابني الفيلم بالملل. ولكن ما إن أخذ كازانوفا يراقص الصبية الآلية، حتى أصيبت عيني بنوع من الحدة الشنيعة والعذبة، وكما لو أنني قد شعرت فجأة بتأثير مخدر غريب. وكنت أتلذذ بكل تفصيل، إذا جاز القول، أراه حتى آخر ما فيه. ولقد انقلب كياني: فالنحافة، ودقة الصورة المظلّلة، كما لو أنه لا يوجد غير قليل من الجسم تحت الثوب المسطّح. وكانت الكفوف مدعوكة بخيط من الحرير الأبيض. ويزين الريش الخفيف التافه (ولكنه يلامس مشاعري) تسريحة شعر الرأس، وهذا الوجه الملوّن، ومع ذلك فهو وجه فريد، وبريء: ثمة شيء يدعو جموده لليأس، ومع ذلك فهو حاضر، ومعروض ومحبوب، وذلك تبعاً لحركة ملائكية ذات «إرادة خيرة». ولقد فكرت حينئذ، على نحو لا يقاوم، بالتصوير. والسبب لأن كل هذا، كما أزعم، هو صور تلامس مشاعري (ولقد صنعت منها منهجياً التصوير نفسه).

أعتقد أنني فهمت أنه يوجد نوع من الرباط (من العقدة) بين التصوير والجنون وشيء لا أعرف اسمه. ولقد بدأت أسمّيه: ألم الحب. ألم أكن، في النهاية، عاشقاً لفيلليني الآلي؟ ألسنا عاشقين لصور معينة؟ (وإذا كنت أنظر إلى صور عالم بروست، وقعت في عشق جوليا بارتت، ودوق دي جيش)، ومع ذلك لم يكن هذا تماماً، وإنما كانت موجة أكثر سعة من مشاعر العشق. ففي الحب الذي يكشف التصوير عنه (بصور معينة)، ثمة موسيقى أخرى تُسمع، ولها اسم تقادمت دُرْجته بغرابة: إنه الشفقة. ولقد جمعت في الفكرة الأخيرة، الصور التي تركت أثراً في نفسي (وذلك لأن هذا هو فعل

الوخز)، كهذا الذي تركته الزنجية ذات العقد الرفيع، والحذاء ذي الإبزيم. ولقد عبرت، من خلال كل واحدة، بلا ريب، فوق لاواقعية الشيء المُمثَّل، ودخلت بجنون إلى المشهد، وفي الصورة، ضاماً بذراعي من مات، ومن سيموت، وذلك كما فعل نيتشه عندما ارتمى باكياً، في الثالث من كانون الثاني ١٨٨٩، على عنق حصان مقتول: أصبح مجنوناً بسبب الشفقة.

التصوير المروَّض

- ٤٨ -

يعمل المجتمع على عقلنة الصورة، وعلى تهدئة الجنون الذي يهدد، باستمرار، بالانفجار في وجه من ينظر إليها. ولذا، ثمة وسيلتان تحت تصرفه.

أما الأولى، فتقضي بجعل التصوير فناً. وما كان ذلك كذلك إلا لأنه لا يوجد فن مجنون. ومن هنا، يأتي إصرار المصور على منافسة الفنان، وذلك بالخضوع إلى بلاغة اللوحة، وإلى طريقتها الرفيعة في العرض. ويمكن للتصوير أن يكون بالفعل فناً. وذلك عندما لا يكون فيه أي جنون، وعندما يُنسى لبُّه، وفي النتيجة عندما لا يؤثر جوهره علي. فهل تعتقدون أنني، أمام متنزهات القائد بويو، سأرتبك وسأصرخ: «كان هذا موجوداً»؟ إن السينما تشارك في تدجين التصوير - وأقلّه السينما الخيالية، أي تلك التي يقال عنها تحديداً إنها تمثل الفن السابع. ويمكن للفيلم أن يكون مجنوناً زوراً وبهتاناً، وأن يقدم العلامات الثقافية للجنون، في حين أنه بالمطلق الطبيعي ليس كذلك (أي بمقام إيقوني). فقد كان دائماً على العكس من الهلوسة ذاتها. بيد أنه وهم فقط. وإن رؤيته رؤية حالمة، وليست رؤية مثيرة للماضي بشكل مرضي.

وأما الوسيلة الأخرى لعقلنة الصورة، فتكمن في تعميمها، وفي تجميعها، وفي جعلها مألوفة إلى درجة لا تقوم فيها أمامها أية صورة تستطيع إزاءها أن تتميز، وأن تؤكد خصوصيتها، وفضيحتها، وجنونها. وهذا ما يجري في

مجتمعنا؛ حيث الصورة تسحق بطغيانها كل الصور الأخرى. فلا للنقوش، ولا للرسوم التصويرية، إلا ما كان خضوعاً مفتوناً (وفاتناً) بالنموذج التصويري. ولقد قال لي شخص أمام زبائن إحدى المقاهي: «انظر إلى كآبتهم. إن الصور في أيامنا هذه، أكثر حياة من الناس». وربما يكون هذا الانقلاب من إحدى علامات عالمنا. فنحن نعيش تبعاً لانقلاب معمم. انظروا إلى الولايات المتحدة: إن كل شيء فيها يتحول إلى صور. فلا شيء يوجد، ولا شيء يُنتج، ولا شيء يُستهلك غير الصور. وثمة مثل متطرّف: ادخلوا إلى ملهى خلاعي في نيويورك. إنكم لن تجدوا فيه الرذيلة، ولكن ستجدون فيه فقط لوحات الرذيلة حيّة (وقد سحب مابلثورب بوعي منه بعض صوره). ونقول إن الفرد المجهول (وليس الممثل قطعاً) الذي يقيد نفسه ويجلد ذاته، لا يدرك لذته إلا إذا التحقت هذه اللذة بالصورة النمطية (الرثة) للسادو - مازوشية: تمر المتعة من خلال الصورة. وهذا هو التحوّل الكبير. ويطرح مثل هذا الانقلاب القضية التقنية: ليس لأن الصورة غير أخلاقية، وغير دينية أو شيطانية (كما قال ذلك بعضهم عندما اختُرِع التصوير)، بل لأنها معممة، وهي تلغي واقعية العالم الإنساني للصراعات والرغبات تماماً، تحت غطاء إبرازها. ولذا، فإن ما يحدد سمة المجتمعات التي يقال إنها متقدمة، هو أن هذه المجتمعات تستهلك اليوم صوراً، ولا تستهلك عقائدَ كما كانت المجتمعات في السابق. إنها، إذاً، مجتمعات أكثر ليبرالية، وأقل تعصباً، ولكنها أيضاً مجتمعات أكثر «زيفاً» (وأقل «أصالة») - وهذا شيء نترجمه في الوعي الجاري بالاعتراف بما يتركه الملك الغثياني من انطباع، كما لو أن الصورة حين تصبح كونية، تنتج عالماً بلا فوارق (غير مبالٍ)، وحينئذ فإنه لا يمكن إلا أن ينبثق هنا وهناك صراخ الفوضوية،

والتهميش، والفردانية، قائلاً: ألغوا الصور، أنقذوا الصورة المباشرة (لا للوساطة).

مجنونة أو عاقلة؟ يمكن للصورة أن تكون هذا أو ذاك: عاقلة إذا بقيت واقعيتها نسبية، ومتطامنة بالعادات الجمالية أو التجريبية (تقليب صفحات مجلة في صالون الحلاقة، أو عند طبيب الأسنان). ومجنونة إذا كانت هذه الواقعية مطلقة، وإذا أمكن القول أصيلة، وتعيد إلى الوعي العاشق والمذعور حرفية الزمن نفسها، والتي سأسميها لكي ننتهي «الوجد» التصويري.

هذان هما طريقا التصوير. وعليَّ أن أختار، وأن أُخضع مشهدها للشرعة المتحضرة للأوهام الكاملة، أو أن أجابه فيها صحوة الواقع الشرس.

١٥ نيسان - ٣ حزيران ١٩٧٩

غرفة التظهير

يعمل المجتمع على عقلنة الصورة، وعلى تهدئة الجنون الذي يهدد، باستمرار، بالانفجار في وجه من ينظر إليها. ولذا، ثمة وسيلتان تحت تصرفه: تقضي الأولى بجعل التصوير فناً. وما كان ذلك كذلك إلا لأنه لا يوجد فن مجنون. ومن هنا، يأتي إصرار المصور على منافسة الفنان، وذلك بالخضوع إلى بلاغة اللوحة، وإلى طريقتها الرفيعة في العرض.

وأما الوسيلة الأخرى لعقلنة الصورة، فتكمن في تعميمها، وفي تجميعها، وجعلها مألوفة إلى درجة لا يقوم أمامها أي صورة تستطيع إزاءها أن تتميز، وأن تؤكد خصوصيتها، وفضيحتها، وجنونها. وهذا ما يجري في مجتمعنا حيث الصورة تسحق بطغيانها كل الصور الأخرى. فلا للنقوش، ولا للرسوم التصويرية، إلا ما كان خضوعاً مفتوناً (وفاتناً) بالنموذج التصويري.

هذا هو التحوّل الكبير. ويطرح مثل هذا الانقلاب القضية التقنية: ليس لأن الصورة غير أخلاقية، وغير دينية أو شيطانية (كما قال ذلك بعضهم عندما اختُرع التصوير)، ولكن لأنها معممة، فإنها تلغي واقعية العالم الإنساني للصراعات والرغبات تماماً، تحت غطاء إبرازها. ولذا، فإن ما يحدد سمة المجتمعات التي يقال إنها متقدمة، هو أن هذه المجتمعات تستهلك اليوم صوراً، ولا تستهلك عقائدَ كما كانت المجتمعات في السابق. إنها، إذن، مجتمعات أكثر ليبرالية، وأقل تعصباً، ولكنها أيضاً مجتمعات أكثر «زيفاً» (وأقل «أصالة») - وهذا شيء نترجمه في الوعي الجاري بالاعتراف بما يتركه الملك الغثياني من انطباع، كما لو أن الصورة حين تصبح كونية، تنتج عالماً بلا فوارق (غير مبال)، وحينئذ فإنه لا يمكن إلا أن ينبثق هنا وهناك صراخ الفوضوية، والتهميش، والفردانية قائلاً ألغوا الصور، أنقذوا الصورة المباشرة (لا للوساطة).

تصميم الغلاف: م. جمال الأبطح


ISBN 978-9933-536-97-8



نينوى
للدراسات
والنشر
والتوزيع